



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Szkice o przekładzie literackim : literatura rodem z Quebecu w Polsce

Author: Joanna Warmuzińska-Rogóż

Citation style: Warmuzińska-Rogóż Joanna. (2016). Szkice o przekładzie literackim : literatura rodem z Quebecu w Polsce. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Warmuzińska-Rogóż

Szkice o przekładzie literackim Literatura rodem z Quebecu w Polsce



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2016

Szkice o przekładzie literackim
Literatura rodem z Quebecu w Polsce

Moim bliskim



NR 3404

Joanna Warmuzińska-Rogóż

**Szkice o przekładzie literackim
Literatura rodem z Quebecu w Polsce**

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
Magdalena Wandzioch

Recenzent
Tomasz Swoboda

Spis treści

Słowo wstępne / 7

Rozdział 1

O przypadku. Literatura rodem z Quebecu w Polsce, czyli przekładowi decydenci / 17

Rozdział 2

Co mówią parateksty polskich przekładów literatury quebeckiej? / 37

Rozdział 3

Seria przekładowa słynnej powieści. *Maria Chapdelaine* przedwojenna i jej powojenne losy w Polsce / 67

Rozdział 4

Powieść we francuskojęzycznej literaturze kanadyjskiej i w literaturze quebeckiej, czyli o dobrze tłumaczących dobre powieści / 107

Rozdział 5

Wielość kodów w literaturze neoquebeckiej: jak prze(y)kładowo rozszyfrować Dany'ego Laferrière'a / 145

Rozdział 6

Wielokulturowy oryginał i literackie wędrówki do korzeni: przypadek Régine Robin / 173

Rozdział 7

Gdy język staje się pełnoprawnym bohaterem: o polskich przekładach joualu w teatrze Michela Tremblaya / 195

Rozdział 8

W kręgu antologii: poezja i nowela rodem z Quebecu w Polsce / 225

Rozdział 9

Czasopismo literackie: niezrównany propagator Quebecu w Polsce / 247

Posłowie / 271

Nota bibliograficzna / 275

Bibliografia / 277

Lista przełożonych na język polski dzieł literatury quebeckiej / 293

Résumé / 307

Abstract / 311

Słowo wstępne

Sztuka przekładu jest sztuką życia; [...] żyjemy jedynie poprzez wymianę z tym, czym nie jesteśmy.

(Ingold, w: Delisle, 2007: 7)*

Na samym początku warto zwrócić uwagę na słowo używane w niniejszej książce wielokrotnie, choć próżno go szukać w słownikach języka polskiego. Chodzi o przymiotnik „quebecki”. Przed niemożnością opisu tego, co właściwe dla prowincji Quebec, w zgodzie z normą języka polskiego, staje każdy badacz tego obszaru¹. O trudności związanej z pisanem o Quebecu w języku polskim wspominał już Krzysztof Jarosz we wstępie do *Antologii współczesnej noweli quebeckiej* (2011: 7), uzasadniając, że trudno uniknąć użycia przymiotnika w tekście, w którym wielokrotnie mowa o literaturze tworzonej w Quebecu. Idąc tym tropem, w mojej pracy także będę posługiwać się nieistniejącym w słownikach określeniem „quebecki”.

Powiedzieć jednak trzeba, że kwestia dotyczy nie tylko nieistniejącego w języku polskim przymiotnika. Tytuł książki wskazuje, iż w centrum zainteresowania znajdzie się literatura rodem z Quebecu, czyli literatura quebecka. Można wszak także spotkać takie określenia jak „literatura franko-kanadyjska” czy „francusko-języczna literatura kanadyjska”, i z pewnością nie są one tożsame, a wynikają bardzo ściśle z uwarunkowań historycznych i zmian dotyczących nazwy samych francuskojęzycznych mieszkańców Kanady. Jak stwierdza Maciej Abramowicz, ewolucja w nazewnictwie odsyłającym do kanadyjskich frankofonów odzwierciedla proces kształtowania się narodu i jego tożsamości (1999: 69).

* Nieopisane nazwiskiem tłumacza przekłady cytatów w całej książce są mojego autorstwa.

¹ Powinnam napisać „quebecysta”, bo choć słowo to także w słownikach języka polskiego nie figuruje, powszechnie jest używane w polskim środowisku naukowym zajmującym się literaturą, językiem czy historią Quebecu. Przy okazji warto wspomnieć o kłopotliwej ortografii toponimu „Quebec”. W opracowaniach spotkać można zarówno pisownię z -c, jak i z -k na końcu wyrazu oraz w odmianie. W niniejszej książce, wyjąwszy cytaty i tytuły niektórych książek oraz artykułów, będę się opierał na zaleceniach *Słownika Języka Polskiego PWN*, zgodnie z którymi -k pojawi się tylko w formach, w których występuje oboczność.

Po przybyciu do francuskiej kolonii nazywanej Nową Francją pierwsi osadnicy mówili o sobie, iż są Francuzami. Zmiany nastąpiły po traktacie paryskim (1763), na mocy którego Francja zrzekła się terytoriów na rzecz Anglików. Pojawiło się określenie *les Canadiens* (Kanadyjczycy), które początkowo odnosiło się tylko do frankofonów, anglojęzycznych mieszkańców określano jako *les Anglais* (Anglicy). Taka nazwa była zresztą całkiem uzasadniona, większość ludności anglojęzycznej stanowili bowiem imigranci z Anglii, Szkocji, Irlandii czy Stanów Zjednoczonych, nieodczuwający specjalnego przywiązania do kanadyjskiej ziemi. Z kolei typowy *le Canadien*, jak podaje Chantal Bouchard,

odczuwa przynależność do narodu, to znaczy ma świadomość, że stworzył własną kulturę, która, nawet jeśli dużo zawdzięcza kulturze francuskiej, posiada jednak własne tradycje i wypracowała własne zwyczaje. (1998: 64)

Sytuacja skomplikuje się w chwili, gdy ludność anglojęzyczna zacznie nazywać siebie *the Canadians*², co nastąpi, jak się umownie przyjęło, w pierwszych dekadach XIX wieku (Frenette, 1998: 9). Aby odróżnić ludność mówiącą po francusku od ludności anglojęzycznej, ukuto nazwy *Canada français* i *Canadiens français* (Franko-Kanadyjczycy)³. Co ciekawe, nawet współcześnie określenia te są używane przez anglojęzycznych Kanadyjczyków, choć są one już anachroniczne. W wyniku Spokojnej Rewolucji (*Révolution tranquille*), czyli szeregu przemian politycznych, społecznych, obyczajowych, przypadających na lata sześćdziesiąte XX wieku (por. Grabowski, 2001: 254–255), nazwę *Canadiens-français* zastąpi bowiem określenie *Québécois*. Tym samym, jak stwierdza Yves Frenette, Kanada francuska rozumiana jako jednostka etniczna przestanie istnieć, powstaną natomiast określenia wskazujące na odrębność francuskojęzycznych mieszkańców poszczególnych prowincji: obok *Québécois* także między innymi: *Franco-Manitobains*, *Franco-Albertains*, *Franco-Colombiens*, *Fransaskois* czy *Franco-Youkonais* (1998: 10). Jeśli chodzi o interesujących nas mieszkańców Quebecu, nowa nazwa na ich określenie ma wskazywać wagę zachodzących zmian oraz niezależność mieszkańców prowincji. Jak podaje Ewelina Bujnowska, „[z]miana w nazewnictwie była wówczas odbiciem dążeń emancypacyjnych mieszkańców prowincji, dla których nazwa »Franko-Kanadyjczycy« w sposób zbyt jednoznaczny sugerowała, że są komponentem społeczeństwa kanadyjskiego” (2012: 111).

Od tej pory będzie także mowa o *littérature québécoise*, w odróżnieniu od tego, co pisano wcześniej, do początku lat sześćdziesiątych XX wieku, a co określa się

² Jak zauważa z przymrużeniem oka Marcin Gabryś, „[r]óżnica jest tylko w jednej literce!” (2012: 9).

³ Wielu mieszkańców, zwłaszcza pochodzących ze wsi, zwykło nadal mówić o sobie *Canayens*. Słowo to stanowi fonetyczną deformację określenia *Canadien*, właściwą dla języka potocznego, i pierwotnie, w XIX wieku, służyło do zaznaczenia różnicy między francuskim Kanadyjczykiem a anglofonem.

jako *littérature canadienne-française*, czyli w wersji polskiej „literatura franko-kanadyjska” czy też „francuskojęzyczna literatura kanadyjska”⁴. Zmiana nastąpi zresztą także na gruncie instytucjonalnym: większość organizacji, zrzeszeń, związków, także czasopism, zmieni swe nazwy. Co więcej, Académie canadienne-française stanie się w 1992 roku Académie des lettres du Québec (por. Bouchard, 1998: 247).

Dla porządku dodajmy jeszcze, że niniejsza książka odnosi się wyłącznie do literatury quebeckiej czyli literatury tworzonej w języku francuskim w prowincji Quebec, którą można potraktować jako centrum północnoamerykańskiej frankofonii. Nie znaczy to jednak, że poza tym terytorium nie pisze się po francusku. Mniejszości frankofońskie zamieszkujące takie prowincje jak: Manitoba, Alberta, Saskatchewan, Ontario, Nowy Brunswik, także piszą i publikują w języku francuskim⁵. Ponieważ jednak tworzona tam literatura jest odrębna od quebeckiej oraz charakteryzuje się silną decentralizacją (por. Tomaszewicz, Klimkiewicz, Żuchelkowska, 2009: 122), nie znajdzie się ona w centrum mojego zainteresowania.

Dynamicznie rozwijająca się literatura tworzona w Quebecu, o której Françoise Tétu de Lapsade powiedziała – i nie ma w tym stwierdzeniu przesady – że jest to jedna z bardziej żywotnych literatur języka francuskiego (2000: 509), nie jest znana szerzej w Polsce. A przecież mamy do czynienia z literaturą niezwykle ciekawą i różnorodną, która – warto to podkreślić – budzi się do życia późno. Od początków istnienia Nowej Francji aż do narodzin literatury współczesnej, czyli przed drugą wojną światową, przeważa bowiem we francuskojęzycznej Kanadzie ustna forma przekazu. Wynika to stąd, iż pierwsi francuscy osadnicy, chcąc, by język wraz z kulturą i tradycją kraju ich pochodzenia przetrwał w niepiśmiennym w dużej mierze społeczeństwie, przekazywali sobie z pokolenia na pokolenie historie, rzecz jasna, w formie nieutrwalanych drukiem opowieści.

Literatura kanadyjska w języku francuskim budzi się powoli w XIX wieku⁶, ale pełen jej rozkwit przyniosą dopiero lata sześćdziesiąte ubiegłego stulecia, kiedy to – aby posłużyć się tytułem dzieła Gérarda Bessette’a – literatura znajdzie się w stanie wrzenia (*Une littérature en ébullition*), a Quebecczycy⁷ zasłyną z niezwykle intensywnej aktywności literackiej (por. Tétu de Lapsade, 2000: 59).

⁴ Szerzej o zawirowaniach związanych z nazewnictwem, ale także ogólnie o „kanadyjskim tygłku językowym” pisze Ewelina Bujnowska (2012).

⁵ Jak dotąd w Polsce na temat francuskojęzycznej literatury tworzonej poza Quebeciem ukazała się jedna publikacja: *Antologia współczesnej literatury Kanady frankofońskiej* (Tomaszewicz, Klimkiewicz, Żuchelkowska, red., 2009).

⁶ Uznaje się, iż pierwsze dzieło franko-kanadyjskie to powieść *L'influence d'un livre* Philippe’a-Auberta de Gaspé, syna (1837, Quebec: W. Cowan).

⁷ Określenie mieszkańca Quebecu to także nieistniejące w słownikach języka polskiego słowo. Na potrzeby niniejszej książki przyjmę często używaną w polskojęzycznych opracowaniach o Quebecu formę męską „Quebecczyk”, żeńską – „Quebeczka” oraz w liczbie mnogiej: „Quebeczczy”/„Quebeczki”.

Literatura może rozwijać się tak intensywnie także dzięki wsparciu instytucjonalnemu, o którym Tétu de Labsade mówi, że jest to wręcz „przemysł kulturalny” (2000: 59). Powstaje zatem w latach sześćdziesiątych ministerstwo kultury, literatura jest hojnie subwencjonowana przez państwo, co jednak – zdaniem Jeana Ethier-Blais – niekoniecznie ma wpływ na jakość produkcji literackiej (Ethier-Blais, w: Hamel, 1997: 8). Tétu de Labsade widzi w specyfice quebeckiego rynku wydawniczego szczęśliwe połączenie śródziemnomorskiej tradycji słowa i amerykańskiego imperatywu działania, co przekłada się między innymi na imponującą liczbę wydawnictw (ponad dwieście), księgarń (około czterystu) oraz bibliotek. Liczby te robią wrażenie. Dodatkowo dla przykładu podajmy, że w 1997 roku – uwzględniając stosunek do liczby ludności – wydano tu więcej książek niż we Francji oraz dwa i pół razy więcej niż w Stanach Zjednoczonych (Tétu de Labsade, 2000: 59).

W Quebecu wychodzą także w dużej liczbie periodyki literackie. Ponadto wiele magazynów literackich wydawanych jest w środowisku akademickim („Études littéraires”, „Études françaises”, „Voix et images”). Własne czasopisma mają również niektóre wydawnictwa (np. „XYZ”, „Nuit blanche”). To jednak nie wszystko: najpopularniejsze dzienniki dołączają do wydań weekendowych magazyny o tematyce artystycznej, także literackiej. O literaturze dużo się dyskutuje, na przykład w działających prężnie salonach literackich, które przyznają także własne nagrody literackie. Literatura stanowi zatem ważną część życia francuskojęzycznej prowincji Kanady: pobudza do dyskusji, drażni, prowokuje, stanowi odbicie przemian, jakie zachodzą w społeczeństwie.

W literaturze quebeckiej wiele się zatem dzieje, niemniej jednak przeciętna wiedza polskiego odbiorcy na temat Quebecu, jego kultury ogólnie oraz literatury szczególnie, jest mniej niż skromna. To właśnie z chęci przybliżenia rodziemu czytelnikowi literatury quebeckiej, wciąż szerzej nieznaną, mimo coraz większej liczby opracowań krytycznych na jej temat w języku polskim⁸, zrodził się pomysł napisania niniejszej monografii. Warto zauważyć, że dzięki przekładom literatura quebecka jest choć w części dostępna także dla odbiorcy niewładającego językiem francuskim, przy czym przekłady te powstawały na przestrzeni wielu lat i są rozproszone, jako że ukazywały się zarówno w formie integralnych tłumaczeń (powieści), jak i w formie antologii oraz przekładów w czasopiśmie literackich, stąd chęć usystematyzowania i zaktualizowania ich listy.

Jednocześnie jednak pomysł napisania rozprawy o polskich przekładach literatury quebeckiej wynika z przekonania, iż mimo wspomnianej wcześniej

⁸ Warto tu przytoczyć niezwykle cenne opracowanie Józefa Kwaterki, *Dialogi z Ameryką* (2003), w części poświęcone historii literatury quebeckiej, w części zaś literaturze haitańskiej, i połączone klamrą cech wspólnych dla literatur obu Ameryk. Krótko o historii literatury quebeckiej traktuje także wstęp do *Antologii współczesnej noweli quebeckiej* (Jarosz, Warmużyńska-Rogóż, red., 2011) autorstwa Krzysztofa Jarosza, siłą rzeczy skupiający się głównie na noweli.

przypadkowości wyborów, braku spójnej serii wydawniczej, rozproszenia tekstów w różnego rodzaju publikacjach, wiele z nich zasługuje na głębszą analizę przekładoznawczą. W pełni podzielam pogląd Antoine'a Bermiana, który stwierdził, iż „[dzieła słowne – J.B.] potrzebują krytyki, by się między sobą komunikować, by się pokazywać światu, by doznawać spełnienia i by trwać. Potrzebują zwierciadła krytyki” (1994: 39, przekład za: Brzozowski, 2011: 14). Chodzi zatem o połączenie dwóch celów: z jednej strony, by za pomocą opisu spowodować, że quebeckie dzieła w przekładzie, posługując się sformułowaniem Bermiana, „pokażą się światu”, z drugiej zaś, by stworzyć panoramiczny ogląd pewnych zjawisk i problemów traduktologicznych, które – po opisaniu na przykładzie konkretnych tłumaczeń – pozwolą zaobserwować ogólniejsze prawa rządzące przekładem. O ile w przypadku pierwszej części założenia leżącego u podstaw niniejszej książki łatwo umotywować wybór dzieł – moim zamiarem jest bowiem opisanie wszystkich istniejących tłumaczeń quebeckich utworów na język polski⁹ – o tyle, biorąc pod uwagę wspomnianą już przypadkowość wyboru tekstów do przekładu, trudno mówić o jednym narzędziu badawczym, jakie mogłoby posłużyć do opisu tak różnorodnego korpusu tłumaczeniowego.

Jak zatem opisać dzieła przełożone, jaki klucz interpretacyjny przyjąć? Jerzy Brzozowski stwierdza, że „[o]d krytyka wolno [...] wymagać świadomej metody, bazującej na określonej koncepcji teoretyczno-literackiej” (2011: 25–26). Niemożliwe wydaje się jednak ustalenie jednego narzędzia badawczego w przypadku różnorodnych tekstów, opublikowanych w różnym czasie i miejscu, charakteryzujących się przynależnością do różnych rodzajów i gatunków literackich, niektórych wyjątkowych w warstwie leksykalnej, innych w warstwie kulturowej itd. W sukurs znów przychodzi nam opinia Brzozowskiego, który stwierdza:

można powiedzieć, że w jakiejś mierze to sam tekst wybiera, czy też zaprasza do podjęcia takiego czy innego typu analizy. Poza paradoksalnym aspektem tego stwierdzenia, jest faktem bezspornym, że poszczególni badacze – semiotycy, kognitywiści, adepci psychoanalizy czy krytyki tematycznej – dla swoich analiz wybierają nie jakiegokolwiek przecież autora i nie losowo wybrany tekst – można by rzec, dochodzi zawsze do obopólnego wyboru. (2011: 27)

Ponadto nie sposób nie zgodzić się z Joanną Dybiec-Gajer, która uważa, że „[r]óżnorodność możliwości opisu zjawisk tłumaczeniowych nie jest [...] słabością, lecz siłą napędową refleksji przekładoznawczej” (2013: 16), natomiast Anna

⁹ Chodzi o wszystkie przekłady, według mojej najlepszej wiedzy. Jak pokazuje analiza listy przekładów, niektóre z nich opublikowane zostały w wydawnictwach czy też czasopismach o mniejszym zasięgu i dotarcie do nich częstokroć było kwestią szczęśliwego przypadku. Żywię nadzieję, że żaden przekład nie umknął mej uwadze, choć absolutnej pewności, niestety, mieć nie można.

Bednarczyk przekonuje, iż „dominanty metodologiczne mogą być [...] różnorodne i odmienne dla różnych tekstów oraz krytyków” (2008: 18). Biorąc pod uwagę powyższe, niniejsza monografia bazuje zatem na ściśle określonym korpusie, dla którego wspólnym mianownikiem jest przynależność do literatury quebeckiej. Poszczególne zjawiska przekładowe poddane zostaną analizie i krytyce w oparciu o konkretne ramy teoretyczne, które wydają się najbardziej właściwe dla ukazania pewnych zjawisk i problemów, zgodnie z cytowaną wcześniej opinią Brzozowskiego, że to „sam tekst wybiera, czy też zaprasza do podjęcia takiego czy innego typu analizy”. Tym sposobem – żywię taką nadzieję – na podstawie interakcji dwóch płaszczyzn: literackiej i przekładowej, stanowiących od lat obiekt mojej pracy badawczej, ale także wielkiej pasji, uda się ukazać specyfikę literatury quebeckiej w polskim tłumaczeniu. Warto także dodać, iż niemożliwe i w zasadzie bezzasadne byłoby opisanie całokształtu aspektów wszystkich dzieł z przekładowej listy: chodzi o zjawiska najciekawsze, reprezentatywne, kluczowe. Stąd, po ogólnym opisie najważniejszych dzieł, szeroka obecność w książce jednych utworów, którym poświęcam konkretne rozdziały, oraz obecność skromna, często w postaci krótkiej wzmianki, innych. Pragnę być przewodniczką dla czytelnika, który następnie może, jeśli zechce, poszerzyć indywidualnie swoją wiedzę.

Jako się rzekło, punktem wyjścia będzie przegląd publikacji literatury quebeckiej w Polsce wraz z motywami, jakimi kierowali się wydawcy przy podejmowaniu decyzji o druku. Będzie to stanowiło przyczynek do refleksji nad decyzjami wydawniczymi oraz czynnikami warunkującymi wydanie dzieła w przekładzie. O konieczności takiego podejścia do opisu przekładu literackiego piszą teoretycy Descriptive Translation Studies, między innymi Theo Hermans, który postuluje, aby przed przystąpieniem do właściwej analizy przekładu literackiego zadać sobie pytanie o to, kto dokonał wyboru tekstu, kto podjął decyzję o przekładzie, kto przygotował tłumaczenie oraz jaki był cel tych działań (2006: 97). Uzyskamy w ten sposób pierwszy, bardzo ogólny obraz literatury quebeckiej w Polsce w oparciu o listę przekładów podzieloną ze względu na przynależność rodzajową i gatunkową do powieści, poezji i teatru oraz w oparciu o miejsce wydania.

Ów pierwszy obraz uzupełni w rozdziale drugim refleksja na temat paratekstów, które w dużej mierze kształtują wizję danego dzieła literackiego w czasie pierwszego kontaktu czytelnika z książką, czyli przed podjęciem decyzji o zapoznaniu się z nią. Wpływają one także w pewien sposób na recepcję dzieła. Zastanowimy się nad tym, jak można opisać specyfikę paratekstów tłumaczonych dzieł. Bazując na polskich przekładach powieści quebeckich¹⁰, przeanalizujemy takie czynniki jak profil wydawnictwa, w którym ukazuje się dany przekład, jego ewentualna przynależność do serii wydawniczej, przyjrzymy się bliżej okładkom, w tym czwartej

¹⁰ Analizie nie zostaną poddane ani teatr, ani poezja, ze względu na specyfikę ich publikacji w antologiach bądź w czasopiśmie literackich; poświęcam im odrębne opracowania.

stronie okładki, czyli – jak pisał Gérard Genette – „miejscu strategicznemu” (1987: 28), gdzie pojawiają się często nie tylko notka biograficzna i streszczenie, ale także krótkie recenzje, mające zachęcić czytelnika do tego, by sięgnął po książkę. Warto również zastanowić się nad przekładami tytułów oraz motywami, jakie przyświecają wydawcom przy ich formułowaniu w języku docelowym. Na koniec przyjrzymy się roli przedmowy i posłowania w przypadku dzieła tłumaczonego. Przegląd wymienionych składowych powinien dać nam wyobrażenie o obrazie powieści quebeckich, jaki wyłania się z elementów paratekstualnych.

W następnej kolejności przejdziemy do analizy konkretnych problemów tłumaczeniowych na przykładzie wybranych powieści, jako że to one są najliczniej reprezentowane na liście tłumaczeń. Jeśli mówimy o spolszczonej literaturze rodem z Quebecu, w kręgu naszego zainteresowania znaleźć się musi dzieło kluczowe, powieść-symbol, czyli *Maria Chapdelaine* Louisa Hémona, tym bardziej iż jest to jedyny tekst w korpusie badawczym, który doczekał się ponownego przekładu, opublikowanego niemal sto lat po pierwszym polskim wydaniu. Zastanowimy się zatem nad powodami powstania tej jedynej na naszej liście serii przekładowej, czyli ponownego tłumaczenia dzieła literackiego, a następnie poddamy analizie oba polskie przekłady, ze szczególnym uwzględnieniem aspektów językowych i kulturowych specyficznych dla Quebecu.

Powieść, a także tłumacz to bohaterowie kolejnego rozdziału, w którym przedstawione zostaną cztery ważne dzieła prozatorskie oraz ich polskie przekłady: *Agaguk* Yves’a Thériaulta (polski przekład: *Życie za śmierć*), *Une saison dans la vie d’Emmanuel* Marie-Claire Blais (*Pierwsza zima w życiu Emanuela*), *Kamouraska* Anne Hébert (*Kamouraska. Miłość i zbrodnia*) i *La petite fille qui aimait trop les allumettes* Gaétana Soucy’ego (*Dziewczynka, która za bardzo lubiła zapalki*). Każde z nich powstało w innym momencie, każde jednak zapisało się szczególnie w historii franko-kanadyjskiej i quebeckiej powieści. Każde z nich wreszcie charakteryzuje się specyficznym językiem, który może stanowić wyzwanie dla tłumacza. Rozdział ten to zatem także próba docenienia autorów przekładu, którzy mierzą się z trudną językową materią i czynią to z godną podziwu maestrią, choć – jak zobaczymy – od kunsztu do niezręczności czasem droga nie jest daleka.

W piątym rozdziale w centrum mojego zainteresowania pozostanie powieść, a ściślej trzy powieści Dany’ego Laferrière’a, jednego z ciekawszych reprezentantów literatury neoquebeckiej (fr. *écritures migrantes*): *Comment faire l’amour avec un Nègre sans se fatiguer* (*Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem*), *Le goût des jeunes filles* (*Smak młodych dziewcząt*) i *Pays sans chapeau* (*Kraj bez kapelusza*). Tak szeroka reprezentacja w wersji polskiej pozwala na ukazanie bogactwa twórczości pochodzącego z Haiti pisarza, który na swoją nową ojczyznę wybrał Kanadę. Pozwala także na opisanie specyfiki literatury neoquebeckiej, która w niezwykle sposób uwidacznia się w przekładzie. Zastanowimy się, co się dzieje z wielością kodów kulturowych obecnych w oryginale, gdy poddamy go tłumaczeniu i przeniesiemy do kultury docelowej.

Jeśli przekład tekstu neoquebeckiego stanowi wyzwanie dla tłumacza ze względu na obecność elementów kulturowych odsyłających do różnych kultur, inaczej mówiąc, ze względu na swoją heterogeniczność, to cóż powiedzieć o tekście, który w oryginale zawiera nawiązania do kultury polskiej? Prześledzimy tę niezwykle interesującą z translologicznego punktu widzenia kwestię na przykładzie polskich tłumaczeń dwóch opowiadań i fragmentu powieści Régine Robin, postaci kluczowej dla nurtu *écritures migrantes*, francuskiej Żydówki, która ma polskie korzenie, a która od wielu już lat mieszka w Quebecu. Zobaczymy, w jakim stopniu to, co obce w oryginale, staje się niespodziewanie bliskie w przekładzie, oraz jak należałoby w tym kontekście przeformułować schemat procesu przekładu.

Przejdźmy teraz do quebeckiego teatru. Nie sposób o nim opowiadać, nie wspominając o Michelu Tremblayu mającym kolosalny wpływ na jego ewolucję. Ten prozaik i dramaturg po raz pierwszy wprowadził *joual*, czyli socjolekt właściwy dla robotniczych dzielnic Montrealu, na literackie salony oraz na teatralne sceny. Jego użycie w teatrze to nie tylko zabieg czysto stylistyczny, to także manifest pisarza, który zaznacza w ten sposób odrębność quebeckiego pisarstwa od Francji. W zasadzie można powiedzieć, że *joual* to jedna z głównych postaci Tremblayowskiego teatru. W siódmym rozdziale przyjrzymy się zatem pokrótce roli i specyfice *joualu*, umiejscowimy dzieło Tremblaya w historii quebeckiego teatru, a następnie poddamy analizie trzy istniejące przekłady sztuk quebeckiego dramaturga: sztandarowej *Les Belles-sœurs*, *Le vrai monde ?* w tłumaczeniu Józefa Kwaterki i *Albertine, en cinq temps* w tłumaczeniu Jacka Mulczyka-Skarżyńskiego, ze szczególnym uwzględnieniem roli języka i możliwości jego przekładu.

Niezwykle ciekawym zjawiskiem nie tylko ze względu na problematykę przekładową, ale także na sposób zapoznania czytelników z nieznaną literaturą i wpływ na recepcję wybranych dzieł literackich w kulturze docelowej, jest kwestia publikacji antologii. Lista polskich przekładów francuskojęzycznej literatury kanadyjskiej oraz literatury quebeckiej zawiera dwie ciekawe pozycje: dwujęzyczną *Antologię poezji Quebecu* (1985) pod redakcją Józefa Heisteina oraz *Antologię współczesnej noweli quebeckiej* (2011) pod redakcją Krzysztofa Jarosza i przy moim współudziale. Analiza obu pozycji z jednej strony pozwoli nam na ukazanie specyfiki tego typu publikacji, która zajmuje zawsze szczególne miejsce wśród przekładów danej literatury i która w nieunikniony sposób warunkuje jej odbiór. Z drugiej strony natomiast refleksja nad antologią będzie także pretekstem do tego, by szerzej opisać specyfikę poezji w Quebecu, jako że zbiór pod redakcją Heisteina to jedyna tak pełna publikacja jej poświęcona w języku polskim. Zajmiemy się ponadto nowelą, która od pewnego czasu stanowi znak rozpoznawczy literatury znad Rzeki Świętego Wawrzyńca.

Nasze refleksje zakończy rozdział poświęcony niezwyklej roli, jaką w propagowaniu literatury quebeckiej odgrywają czasopisma literackie. Drukują one najczęściej takie teksty lub ich fragmenty, które nie miałyby możliwości zaist-

nienia w przekładzie, biorąc pod uwagę ich specyficzny charakter, na przykład elitarność czy też przynależność do nurtów nowatorskich, niekoniecznie gwarantujących dobrą sprzedaż. Celem ostatniego rozdziału jest także inwentaryzacja przekładów oraz tekstów krytycznych, które opublikowane zostały zarówno w znanych i uznanych czasopismach – na przykład „Literaturze na Świecie” czy „Dialogu” – jak i w periodykach o mniejszym zasięgu, choćby „Midraszu” czy „Frazie”. Ponadto przekonamy się, jak ważna jest rola czasopism literackich w kreowaniu obrazu literatury obcej. Powrócimy zatem do tematyki z pierwszego rozdziału książki i spróbujemy uzupełnić opis możliwego wyobrażenia polskich czytelników o interesującej nas literaturze quebeckiej na podstawie przekładów i analiz publikowanych w czasopismach literackich.

Pozostaje mieć nadzieję, że tak skonstruowana monografia przyczyni się do szerszej popularyzacji literatury rodem z Quebecu w Polsce, zachęci potencjalnych czytelników do zapoznania się z przełożonymi dziełami, pomoże odbiorcom w zrozumieniu pewnych zjawisk literackich i przekładowych, a być może także – kto wie? – zachęci czynnych tłumaczy oraz tłumaczy *in spe* do wzbogacenia dość skromnej liczby przekładów. Na chętnych do podjęcia przekładowego wyzwania czeka wciąż bardzo dużo niezwykle ciekawych, ale nierzadko także wymagających tekstów.

Rozdział 1

O przypadku Literatura rodem z Quebecu w Polsce, czyli przekładowi decydenci*

* Niniejszy rozdział jest rozbudowaną i rozszerzoną wersją następujących tekstów: *Literatura quebecka w Polsce – studium (o) przypadku* (Warmuzińska-Rogóż, 2010) oraz *Kanoniczne dzieła literatury quebeckiej w języku polskim* (Warmuzińska-Rogóż, 2011a) i według wiedzy autorki stanowi pierwszą próbę spójnego przedstawienia listy publikacji literatury quebeckiej w Polsce od początku jej zaistnienia w języku polskim, czyli od roku 1923 do roku 2014.

Przekład otwiera drzwi prowadzące z jednej cywilizacji
do drugiej.

(Kattan, 1974: 31)

Literatura quebecka? Polskie skojarzenia

Zgodnie z badaniami przeprowadzonymi ponad dekadę temu przez Eugenię Sojkę Kanada jest mocno zakorzeniona w świadomości Polaków, i to nie tylko jako kraj pachnący żywicą, o czym w latach trzydziestych XX wieku przekonywał Arkady Fiedler (Sojka, 2003). Analizując listę przekładów kanadyjskich dzieł, badaczka naszkicowała funkcjonujący w naszym kraju obraz literacki Kanady, który można by nazwać kanonem literackim i który przyczynia się w znaczący sposób do zakorzenienia się w Polsce pojęcia kanadyjskości.

Zaznaczyć jednak trzeba, że konstatacje powyższe dotyczą głównie literatury kanadyjskiej pisanej w języku angielskim – funkcjonuje ona jako kanadyjska, bez żadnych przymiotników, natomiast literatura quebecka nie istnieje powszechnie w świadomości polskich czytelników. Na liście sporządzonej w roku 2003 przez Edytę Krajewską figuruje zatem ponad trzysta dzieł, w przeważającej większości anglojęzycznych. Lista ta, sporządzona na podstawie danych z Polskiej Bibliografii Literackiej, swą liczebność zawdzięcza w dużej mierze niezwykle popularnym i swego czasu chętnie tłumaczonym w Polsce romansom spod znaku wydawnictwa Harlequin Enterprises, którego siedziba – o czym mało kto wie – mieści się w Winnipeg w Manitobie. Uzupełniają ją też, poza licznie tłumaczoną literaturą kryminalną i fantastyczną, takie nazwiska jak Leonard Cohen czy Margaret Atwood¹. Ostatnimi czasy spis wydłużył się znacznie dzięki przekładom dzieł uhonorowanej literackim Noblem Alice Munro. Na liście figurują także liczne przekłady powieści z cyklu o Ani z Zielonego Wzgórza autorstwa Lucy Maud Montgomery, o której Krajewska napisała żartobliwie, że dla wielu polskich czytelników to jedyna kanadyjska pisarka (2003: 168)².

¹ Por. lista publikacji kanadyjskich w języku polskim (Krajewska, 2003).

² Opinię tę potwierdza w swoim opracowaniu Eugenia Sojka (2003).

Problem nazwy i identyfikacji

Dotychczas była mowa o anglojęzycznej literaturze kanadyjskiej. Pamiętajmy, że przeciętny polski czytelnik nie czyni rozróżnienia na literaturę kanadyjską pisaną w języku angielskim i francuskim³, nie mówiąc już o terytorialnej identyfikacji literatury francuskojęzycznej w Kanadzie: wszak powstaje ona nie tylko w Quebecu, ale także, dla przykładu, w Manitobie, Akadii, Ontario czy Albercie, nie nosząc wówczas miana literatury quebeckiej⁴. Identyfikacja dzieł literackich publikowanych w Kanadzie jako kanadyjskich nie jest zresztą niczym zaskakującym: w takiej kategorii występują one na przykład w Polskiej Bibliografii Literackiej czy też ogólnie w większości opracowań bibliotecznych, a także w opisach księgarskich.

Problem związany z nazewnictwem jest zresztą obecny także w samym Quebecu, o czym pisze między innymi Józef Kwaterko:

Zważywszy na świadomość komplikacji, a nawet wyczuwalną nadwrażliwość, jaka cechuje stosunek wielu autorów do języka francuskiego, literatury te trudno dziś określać przez wygodne niegdyś peryfrazy, takie jak „literatury ekspresji francuskiej”, „języka francuskiego” czy „francuskojęzyczne”. Kojarzą się one bowiem – nieświadomie lub podświadomie – z „francuskim” jako językiem normatywnym lub modelowym, organicznie związanym z Francją. (2003: 17)

Lista przekładów

Jak słusznie zauważyła Elżbieta Skibińska, język polski, należący do grupy języków właściwych dla „małych krajów”, jest językiem, na który tłumaczy się dużo, natomiast z którego tłumaczenia są rzadsze (2009: 229)⁵. Mówiąc o „małych krajach”, badaczka odnosi się do pojęcia zaproponowanego przez Pasmę Casanovę, która definiuje je następująco:

Mają one stosunkowo ważną historię i darzone są estymą, ale posiadają niewielu użytkowników, niewiele obcojęzycznych osób się nimi posługuje oraz są mało rozpoznawalne poza granicami kraju, co oznacza małą opłacalność na światowym rynku wydawniczym. (Skibińska, 2009: 229)

³ Szerzej o odbiorze quebeckich dzieł w Polsce w kontekście przynależności geograficznej i językowej dzieła piszę w rozdziale drugim.

⁴ O specyfice terminologicznej (francuskojęzyczna literatura kanadyjska *versus* literatura quebecka) była już mowa we wstępie.

⁵ Johan Heilbron umieszcza język polski wśród języków semiperyferyjnych, czyli takich, z których tłumaczenia stanowią od 1 do 3 procent wszystkich przekładów (1999: 434).

Przekład staje się zatem w tych krajach ważnym narzędziem uczestniczącym w tworzeniu literatury. Tak jest i w Polsce. Jeśli przeanalizujemy zaproponowany przez Skibińską schemat, przekonamy się, że istotnie – literatura w Polsce przekładem stoi, zwłaszcza od czasu transformacji ustrojowej, kiedy to wolny rynek zachęcił licznych nowych wydawców, a w zasadzie bardziej inwestorów bez doświadczenia w sektorze wydawniczym, do wypróbowania swych sił i dał okazję do uzyskania profitów finansowych. Jak podaje Skibińska (2009: 234–235), zmiana ustrojowa przyczyniła się do powstania licznych przekładów (w latach 1991–1996 ponad 6 tysięcy, w następnym pięcioleciu ponad 8 tysięcy), przy czym były to przede wszystkim przekłady z języka angielskiego, a wśród nich gatunki literatury popularnej wcześniej mało obecne, takie jak: thrillery, fantasy, komiksy, romanse itd. Z czasem dominacja czynnika ekonomicznego wygasła, wydawcy zaczęli stopniowo zwracać uwagę także na kapitał symboliczny, jednak jeśli przyjrzymy się bliżej językom, z których się tłumaczy, a wśród nich szczególnie interesującemu nas językowi francuskiemu, dostrzeżemy znaczne dysproporcje. Zgodnie ze schematem Skibińskiej lata dziewięćdziesiąte to stopniowy spadek znaczenia języka francuskiego, a wzrost znaczenia języka angielskiego⁶.

Wybrane do przekładu dzieła podlegają zawsze podwójnej selekcji: najpierw w kulturze wyjściowej, a następnie w kulturze docelowej. O ile w kulturze wyjściowej decyduje przede wszystkim wydawca⁷, o tyle w kulturze docelowej niezwykle ważny jest także tłumacz – „dostarczyciel” tekstu, który odgrywa niezwykłą rolę w propagowaniu języków „rzadkich” (Cachin, 2007: 85). Przyjęta poniżej perspektywa diachroniczna w obrębie powieści, poezji, teatru i antologii oraz czasopism literackich pozwoli nam na obserwację dynamiki rządzącej rynkiem wydawniczym oraz na pełniejszą analizę czynników wpływających na dobór tłumaczonych dzieł. Ponadto będzie współgrać z zastosowanym w dalszej części książki podziałem analizowanych przekładów.

Powieści

Wzorem wielu krajów polską listę przekładów literatury rodem z Quebecu rozpoczyna *Maria Chapdelaine* autorstwa Louisa Hémona, dzieło kluczowe, dzieło-symbol, fundament wielkiego mitu w Quebecu. Przypomnijmy: powieść ukazuje się w wersji angielskiej w Stanach Zjednoczonych w roku 1921, następnie wkracza do Europy (w 1922 roku zostaje wydana w Wielkiej Brytanii, Szwajcarii i Niemczech, w 1923 – w Holandii, Szwecji i Hiszpanii). W Polsce przekładu dokonuje Stefan Godlewski, a książka, zatytułowana *Marja Chapdelaine* –

⁶ Por. Skibińska, 2009: 242.

⁷ Jak stwierdził Pierre Bourdieu, wydawca ma „nadzwyczajną moc zapewnienia publikacji, czyli sprawienia, że tekst i autor zaistnieją publicznie” (1999: 3, cyt. za Skibińską, 2010: 25).

opowiadanie osnute na tle stosunków w Kanadzie francuskiej, ukazuje się w 1923 roku nakładem Wydawnictwa EOS. Pierwsze polskie wydanie *Marii Chapdelaine* jest już w zasadzie niedostępne, z wyjątkiem kilku egzemplarzy w czytelniach, do wglądu na miejscu. Wielki admirator powieści, Janusz Odrowąż-Pieniążek, ubolewał na łamach „Literatury na Świecie” w 1984 roku, że książka nie doczekała się wznowienia w nowym przekładzie, bowiem przekład Godlewskiego „brzmi [...] anachronicznie po upływie pół wieku, a *Maria Chapdelaine* jest przecież arcydziełem zbudowanym jak dramat, pisana czysto, spokojnie, książka ta jest nieustannie wznawiana w Paryżu” (1985: 25). Potrzeba było niespełna trzydziestu lat, aby marzenie Odrowąż-Pieniążka się spełniło, powieść doczekała się bowiem ponownego tłumaczenia i w 2012 roku ukazała się pod tytułem *Dom na polanie. Opowieść o Marii Chapdelaine* w przekładzie Kingi Rydzewskiej w Wydawnictwie Diecezjalnym i Drukarni w Sandomierzu. O ile w przypadku pierwszego wydania powieści Hémona trudno jednoznacznie ustalić powody jej publikacji, o tyle w przypadku ponownego tłumaczenia największy wpływ na jego ukazanie się miał wydawca poprzez żywe zainteresowanie tematyką utworu, jego tradycjonalistycznym wydźwiękiem i silnie zakorzenionym katolicyzmem⁸. Osobista fascynacja jeszcze niejednokrotnie zadecyduje o ukazaniu się polskiego przekładu quebeckiego tekstu w Polsce, co szerzej prześledzimy w dalszej części rozdziału.

Chronologicznie drugim utworem, który ukazuje się w polskim przekładzie, jest powieść Marie-Claire Blais *Pierwsza zima w życiu Emanuela* (tytuł oryginalny: *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, 1965) w przekładzie Juliana Rogozińskiego. Mamy do czynienia z kolejnym dziełem emblematycznym, należącym do kanonu, dziełem, które budzi żywe zainteresowanie Quebecczyków, ale także wiele kontrowersji. Są tacy, którzy chwalą autorkę za nowatorstwo, niemniej nie brak w prowincji głosów, że Blais niesłusznie zaatakowała społeczeństwo quebeckie i, co gorsza, ośmieszyła je. Przekład pojawia się w roku 1970, kiedy we Francji panuje wśród wydawców moda na literaturę quebecką. To właśnie wtedy drukuje się nad Sekwaną takie powieści jak: *Les Fous de Bassan* Anne Hébert (wyd. Seuil), *Prochain épisode* Huberta Aquina (wyd. Laffont), *Le nez qui voque* Réjeana Ducharme’a (wyd. Gallimard) czy *La Jument des Mongols* Jeana Basile’a (wyd. Grasset). Część tych autorów otrzymuje prestiżowe nagrody, w tym właśnie Blais, laureatka prix Médicis – prestiżowej nagrody przyznanej po raz pierwszy pisarzowi z Quebecu. *Pierwsza zima w życiu Emanuela* ukazuje się nakładem Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”, najstarszego wydawnictwa w powojennej Polsce, które ma niezwykle zasługi w propagowaniu literatury, szczególnie literatury obcej.

Na przykładzie *Pierwszej zimy w życiu Emanuela* prześledzić można dwa czynniki, które mają decydujący wpływ na wybór obcojęzycznych dzieł literackich do przekładu i druku. Nie ulega wątpliwości, że aby dane dzieło trafiło do

⁸ Szerzej o tematyce powieści piszę w rozdziale trzecim, poświęconym *Marii Chapdelaine*.

innej kultury, musi najpierw zostać dostrzeżone przez wydawcę, tłumacza lub innego uczestnika łańcucha wydawniczego. Następnie ostateczną decyzję podejmuje wydawca, gdyż – zdaniem Pierre’a Bourdieu – „wydawca jest tą osobą, która ma niezwykłą moc zapewnienia publikacji, to znaczy wprowadzenia tekstu i autora do publicznego obiegu” (1999: 3). Jednym z bodźców, którego znaczenia nie sposób przecenić, jest otrzymanie przez autora nagrody literackiej, a rynek wydawniczy w Quebecu jak żaden inny charakteryzuje się szczególnym przywiązaniem do nagradzania twórców, nawet jeśli – jak podaje Francine Bordeleau – żadna nagroda nie przyczynia się do sprzedaży tak, jak francuska Nagroda Goncourtów. Zgodnie z danymi umieszczonymi na stronie Bibliothèque et Archives nationales du Québec w prowincji istnieje ponad sto nagród literackich, wśród nich takie jak: Prix Athanase-David, honorująca autora za całokształt twórczości, Prix littéraire du Gouverneur général (Nagroda Literacka Gubernatora Generalnego), znajdująca się od 1959 roku pod egidą Conseil des Arts du Canada, oraz Prix Québec-Paris (dawniej zwana Prix France-Canada), przyznawana francuskojęzycznemu pisarzowi, którego książka ukazała się w Kanadzie lub we Francji⁹. Bordeleau dzieli quebeckie nagrody literackie na dwie kategorie: nagrody o zasięgu narodowym, które honorują konkretne dzieło bądź całokształt twórczości, oraz nagrody o zasięgu regionalnym lub lokalnym, przyznawane w konkretnej kategorii wiekowej. Różnorodność i duża liczebność nagród wynika z pewnością po części z ich długiej historii: pierwsze nagrody przyznano na początku XX wieku, wówczas jednak miały one w dużej mierze charakter promocyjny, służąc jako reklama darczyńcy. Przełomowy był rok 1922, kiedy – z inicjatywy Athanase’a Davida – rząd quebecki ustanowił liczne nagrody i konkursy. Prawdziwa fala nagród przypada na lata sześćdziesiąte XX wieku i od tej pory zjawisko to wciąż jest w rozkwicie. Jak podsumowuje Bordeleau, nagrody literackie, „czasem kontestowane, zawsze jednak pożądane, mają zagwarantować publiczne uznanie dla tych, którzy parają się literaturą” (1994a: 18). Zresztą także media, jak przypomina cytowana już Bordeleau, chętnie poświęcają czas laureatom nagród literackich. W podobnym tonie wypowiada się Gilles Pellerin: „Wciąż łasi jesteśmy na nagrody, które przyznawane są we Francji, ot co” (cyt. za Bordeleau, 1994a: 21).

Przyznanie nagrody wpływa na pozycję twórcy w kraju, przyczynia się też do jego większej popularności na arenie międzynarodowej. Zdaniem Jamesa F. Englisha nagroda literacka pozwala na kontakt między poszczególnymi uczestnikami pola literackiego: „nagroda spełnia funkcję, którą ekonomiści nazywają »komunikacją«: pozwala różnym graczom na kontakt, dzięki któremu dwustronnie korzystne transakcje mogą (teoretycznie) między nimi zaistnieć” (cyt. za Irvine, 2009: 62–63).

Drugim czynnikiem wpływającym na możliwe zainteresowanie danym dziełem wśród wydawców w przypadku literatury quebeckiej i jej obecności na świe-

⁹ Pełniejsza lista literackich nagród w Quebecu umieszczona została w *Antologii współczesnej noweli quebeckiej* (Jarosz, Warmuzińska-Rogóż, red., 2011).

cie wydaje się publikacja w Paryżu. Jak zaobserwowaliśmy w przypadku *Pierwszej zimy w życiu Emanuela*, lata siedemdziesiąte to prawdziwa moda na literaturę quebecką nad Sekwaną. Dodać należy, że zjawisko „konsekracji” dzieła na francuskim rynku wydawniczym przez długi czas wpływało także na to, co tłumaczyło się w Polsce. Wiele dzieł literackich, zwłaszcza powieści, doczekało się polskich przekładów dzięki zainteresowaniu nimi krytyków i wydawców w Paryżu.

Zresztą namaszczenie dzieła w Paryżu ważne jest także dla samych quebeckich twórców. Zdaniem Elsy Pépin „Francja jest atrakcyjnym krajem, nie tylko ze względu na liczebność jej populacji, lecz także dzięki swojej długiej tradycji literackiej i aktywności środowiska wydawniczego” (2009: on-line). Badaczka dodaje, że bycie widocznym we Francji przekłada się na możliwość zaistnienia na arenie międzynarodowej. Owo zapatrzenie w „starszą siostrę” jest charakterystyczne dla francuskojęzycznej literatury kanadyjskiej, a sami twórcy żyją niejako w schizofrenicznym rozwojeniu: z jednej strony starają się zerwać więzi z potężnym krewnym zza Atlantyku, z drugiej jednak marzą bezustannie o zaistnieniu nad Sekwaną. Warto wspomnieć o ciekawym zjawisku: wielu twórców tak naprawdę zdobyło popularność dopiero dzięki publikacji we Francji: tak stało się z *L'avalée des avalés* Réjeana Ducharme'a, powieścią opublikowaną najpierw u Gallimarda po tym, jak nie zainteresował się nią żaden wydawca quebecki, czy też z *L'aquarium* Jacques'a Godbouta, która ukazała się pierwotnie w wydawnictwie Seuil (por. Pépin, 2009: on-line). Pépin przypomina:

Czyż publikacja we Francji nie stanowi odwiecznego marzenia quebeckich pisarzy i świadectwa sukcesu? „W latach sześćdziesiątych powodowało to, że było się czytany w Quebecu” – przekonuje Jacques Godbout. Zdaniem Gila Courtemanche'a wciąż jest to marzeniem quebeckiego pisarza ze względu na rozległość rynku wydawniczego, ale także ze względu na dodatkowe wydarzenia, które towarzyszą publikacji. „Dzięki publikacji we Francji książki *Un dimanche à la piscine à Kigali* zostałem zaproszony na festiwal Étonnants voyageurs de Saint-Malo [niezwykli podróżnicy w Saint-Malo – J.W.-R.], do domu pracy twórczej w Saint-Nazaire, do udziału w wielu konferencjach i okrągłych stołach” – opowiada pisarz. (2009: on-line)

Podobne tendencje zauważyć można w przypadku opublikowanej dwa lata po *Pierwszej zimie w życiu Emanuela* powieści *Agaguk* Yves'a Thériaulta. W Polsce przekładu dokonała Beata Hłasko, a przetłumaczone przez nią dzieło nosi tytuł *Życie za śmierć*. Wydawca powieści, Instytut Wydawniczy Pax, na czwartej stronie okładki wyjaśnia, skąd wybór tej pozycji: zaważyła przede wszystkim międzynarodowa sława powieści i jej liczne przekłady, między innymi na języki: japoński, niemiecki, włoski, portugalski. W Quebecu *Agaguk* opublikowany został w roku 1958, jednocześnie książka ukazała się w Paryżu nakładem wydawnictwa Grasset. W ciągu pięciu lat została przełożona na siedem języków, w tym na polski. Uważa się, że Thériault jest niekwestionowanym mistrzem opowie-

ści opisujących życie Inuitów¹⁰. Poza *Agagukiem* ukazą się jeszcze kolejno: *Ashini* (1960), *Rû d'Ikoué* (1963), *Tayaout, fils d'Agaguk* (1969) i *Agoak* (1975). Dzięki swemu zainteresowaniu innością (Thériault tworzy także szereg powieści poświęconych bohaterom pochodzenia żydowskiego oraz włoskim imigrantom) pisarz wyprzedza epokę, jako że temat ten pojawi się w literaturze quebeckiej dopiero w latach osiemdziesiątych. Wracając do *Agaguka* – jest to jedna z bardziej znanych powieści Thériaulta, wielokrotnie wznawiana, także we Francji. Jej oryginalność, również dla czytelników spoza Quebecu, polega głównie na sposobie opisu – bardzo prostym, czasem wręcz naturalistycznym – życia Indian na przykładzie tytułowego Agaguka (Beaudoin, 1992: 78)¹¹. Ta oryginalność dzieła spowodowała, że doczekało się ono także adaptacji filmowej (*Cień wilka*, 1992, reż. Pierre Magny, wielka kreacja Toshiro Mifune, aktora filmów Akiry Kurosawy), komiksowej, licznych analiz krytycznych. Jeśli chodzi o polski przekład, można stwierdzić, że wybór tej powieści wpisuje się w nurt międzynarodowego zainteresowania książką, podobnie jak to miało miejsce w przypadku *Pierwszej zimy w życiu Emanuela*. Czytelnicy polscy mają zatem możliwość zapoznania się z powieścią cieszącą się zainteresowaniem czytelników także w innych krajach, na przykład w Japonii, w Niemczech, we Włoszech czy w Portugalii, o czym zresztą polski wydawca informuje czytelnika na obwolucie książki.

Co ważne, na kolejny przekład quebeckiej powieści przyjdzie czekać polskim czytelnikom trzydzieści lat, dopiero bowiem w 1992 roku ukaze się w Wydawnictwie Książka i Wiedza doskonała powieść Hébert *Kamouraska. Miłość i zbrodnia* (tytuł oryginalny: *Kamouraska*, przekład: Małgorzata Regina Gęda), która swoją premierę miała w Quebecu w roku 1970, zyskując natychmiast sławę wśród krytyków, głównie dzięki ciekawej konstrukcji i nietuzinkowemu stylowi (Hamel, Hare, Wyczynski, 1976: 346). Książka otrzymała szereg nagród i wyróżnień, między innymi nagrodę Akademii Królewskiej w Belgii (1971). Hébert odchodzi od charakterystycznego dla literatury prowincji „kodu quebeckości” (Kwaterko, 2003: 155), przedstawiając pełną namietności historię frankofonki Elisabeth d'Aulnières i jej angielskiego kochanka George'a Nelsona. Powstała także ekranizacja powieści w reżyserii Claude'a Jutry.

Skromny stan liczebny polskich przekładów quebeckich powieści ulega zmianie na początku XXI wieku, choć – rzecz jasna – trudno mówić o boomie wydawniczym. Przypomnijmy, że w ciągu XX wieku wydrukowano cztery powieści, tymczasem w latach 2000–2014 ukazało się ich sześć. Nie jest to z pewnością liczba imponująca, niemniej jednak owa intensyfikacja świadczyć może o zjawisku bar-

¹⁰ Inuici, wciąż nazywani w Polsce Eskimosami, to oficjalna nazwa mieszkańców wschodniej części kanadyjskiej Arktyki i Grenlandii. Termin ten usankcjonowany został między innymi użyciem w Akcie konstytucyjnym z 1982 roku (art. 35/2). Sam termin pochodzi z języka inuktitut i oznacza „ludzi” (w liczbie pojedynczej *Inuk*). W niniejszej pracy posługiwać się będę używanym w Kanadzie określeniem.

¹¹ Szerzej o powieści Thériaulta piszę w rozdziale czwartym.

dziej ogólnym na polskim rynku wydawniczym¹². Jak przekonuje Skibińska, istnieje znaczna rozbieżność między średnią liczbą przekładów publikowanych w ciągu roku przed rokiem 1990 i później, tzn. przed transformacją drukowano 300–400 tytułów, natomiast w następnym okresie – ponad 1200 (2009: 223). W przypadku literatury quebeckiej polski rynek wydawniczy po transformacji wzbogaca się o sześć powieści. To delikatne przyspieszenie współwystępuje wraz z istotną zmianą motywów wpływających na podjęcie decyzji przez wydawcę. Uświęcenie dzieła potwierdzone między innymi publikacją na znanym rynku wydawniczym, najpierw w Paryżu, a ostatnio przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, ustępuje miejsca czynnikom merkantylnym: publikacja książki musi być przede wszystkim opłacalna, choć wydawcy uciekają się często do owego argumentu związanego z prestiżem, licząc na wzrost sprzedaży. Pépin cytuje znamienne słowa Hélène Derome, dyrektora literackiego w wydawnictwie la Courte échelle:

Wydawanie książek staje się machiną ekonomiczną kierowaną przez ważnych finansistów, którzy są bardziej ostrożni. Ważniejsze niż kiedyś stają się obecnie kwestie handlowe. Duże grupy wydawnicze chcą za wszelką cenę bestsellerów, kupują więc coraz więcej książek anglojęzycznych, których wartość uważana jest za pewną. (cyt. za Pépin, 2009: on-line)

Owa zmiana idzie zresztą w parze z preferencjami pisarzy i samych quebeckich wydawców. Wielu jest takich, którzy próbują przekonać, że nie chcą zdobyć odbiorców nad Sekwaną, jako że sukces wydawniczy w Paryżu niekoniecznie pociąga za sobą sukces komercyjny. Chodzi im zatem raczej o popularność, którą mogą zagwarantować tłumaczenia (przekonuje o tym między innymi Nicolas Dickner¹³), tym bardziej że – jak podkreśla Pascal Assathiany, dyrektor literacki w wydawnictwie Boréal – „często dużo łatwiej jest wydać tłumaczenie książki we Włoszech czy w Europie Środkowej, niż wydać ją jednocześnie we Francji” (cyt. za Pépin, 2009: on-line). Z drugiej strony Jacques Godbout podkreśla, że

my [Quebeczycy – J.W.-R.] zniknęliśmy z francuskich radarów. W Paryżu wszystko działa na zasadzie mody. Francuzi fascynowali się Quebeciem wraz z procesem laicyzacji w latach sześćdziesiątych, Spokojną Rewolucją i projektem suwerenności. Dzisiaj jesteśmy jedną z wielu prowincji. (cyt. za Pépin, 2009: on-line)

¹² Chodzi w tym wypadku o rynek dotyczący *intraduction*, czyli przekładów z języków obcych na język polski. Termin ten zawdzięczamy Valérie Ganne i Marcowi Minonowi (1992: 58). Badacze proponują termin *extraduction* na oznaczenie przekładów dzieł rodzimych na języki obce.

¹³ Oto słowa pisarza: „Kiedy studiowałem, myślałem o publikacji we Francji. Dzisiaj najważniejsze jest dla mnie, by być tłumaczonym na wiele języków” (cyt. za Pépin, 2009: on-line).

Ważną pozycję na polskiej liście przekładów stanowią książki z nurtu zwanego *écritures migrantes*¹⁴, zjawiska, które, poczynawszy od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, zaczyna stopniowo zajmować coraz ważniejszą pozycję w literaturze quebeckiej. Chodzi tutaj o pisarzy, którzy, opuściwszy swój kraj ojczysty, często na skutek represji politycznych, wybrali właśnie Quebec na miejsce życia, przyjmując przy tym, że język francuski stanie się dla nich językiem twórczości literackiej. Są wśród nich przybysze zarówno z Europy, jak i z Azji oraz z Ameryki Południowej. Nie sposób zatem mówić dziś o literaturze quebeckiej, pomijając bardzo ważny wątek literatury migracyjnej. Jak stwierdza Yannick Gasquy-Resch,

teksty te są tym bardziej interesujące, że wyrażają za pośrednictwem języka francuskiego jako języka ekspresji literackiej napięcia powodowane zetknięciem się kultury kraju pochodzenia [pisarzy – J.W.-R.] oraz kultury kraju, do którego przybyli. (1994: 235)

Polski czytelnik ma okazję zapoznać się z dziełami dwóch pisarzy należących do tego dynamicznie rozwijającego się nurtu. Pierwsza książka to powieść Dany'ego Laferrière'a *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (1985). Polski przekład pod tytułem *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem* ukazuje się w przekładzie Jacka Giszczaka w roku 2004 w Państwowym Instytucie Wydawniczym. Pochodzący z Haiti Laferrière, będący reprezentantem bardzo silnej diaspory działającej w Quebecu (dość powiedzieć, że ma ona swe własne wydawnictwo, Nouvelle Optique), rozpoczyna karierę pisarską właśnie tą powieścią, odnosząc natychmiast olbrzymi sukces (około dziesięciu tysięcy sprzedanych egzemplarzy). Dzięki *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* zostaje okrzyknięty jednym z głównych przedstawicieli nowego pokolenia pisarzy w Quebecu. Wśród wielu przyznanych mu nagród warto wspomnieć o Prix du Gouverneur général du Canada w roku 2006 za *Je suis fou de Vava* oraz prix Médicis i Grand prix du livre de Montréal w roku 2009 za *Enigme du retour*. Zresztą wydawca jego pięciu powieści, Editions de Boréal, podkreśla, że „wydawane we Francji w wydawnictwie Grasset książki Dany'ego Laferrière'a przetłumaczone zostały na kilkanaście języków, między innymi na koreański i polski” (www.editionboreal.qc.ca)¹⁵. Laferrière potwierdza swój talent następnymi powieściami, zajmując na stałe ważne miejsce wśród pisarzy quebeckich. Książka *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* ma także wersję filmową (1989, reż. Jacques W. Benoit). W Polsce publikacja powieści nie przeszła niezauważona, o czym można się przekonać, czytając wiele pozytywnych, ale także niepochlebnych recenzji w internecie¹⁶.

¹⁴ Piszę o nim szerzej w rozdziale piątym i szóstym.

¹⁵ Pełne adresy internetowe znajdują się w bibliografii, s. 291–292.

¹⁶ Parateksty quebeckich publikacji w Polsce opisane zostały w rozdziale drugim. Pisałam o nich szerzej także w artykule: Warmuzińska-Rogóż, 2011b.

Drugi spolszczony tytuł Laferrière'a to *Smak młodych dziewcząt* (Świat Książki, 2009, przekład: Jacek Giszczak). Oryginał powieści ukazał się w roku 1992 i – jak zauważa Kwaterko (2003: 236) – należy do „haitańskiego” cyklu pisarza, który przeciwstawia pierwszemu, „północnoamerykańskiemu” (do niego zalicza między innymi *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem*). Cykl ten to zbiór dziesięciu powieści – fikcyjnych powrotów do własnego dzieciństwa i młodości, tekstów pisanych już nie w Quebecu, a w Miami, dokąd pisarz przeniósł się, by, po pierwsze, uciec przed srogą kanadyjską zimą, a po drugie, odetchnąć od ciężaru sławy. Polski czytelnik ma okazję zapoznać się z jeszcze jedną należącą do tego nurtu powieścią, czyli *Krajem bez kapelusza* (Karakter, 2011, przekład: Tomasz Surdykowski). Powieść ukazała się w 1996 roku w wydawnictwie Boréal (tytuł oryginalny: *Pays sans chapeau*) i – jak pisze Kwaterko – stanowi niejako fizyczny powrót autora na Haiti.

Drugi z obecnych w Polsce autorów należących do nurtu literatury migracyjnej to Sergio Kokis i *Le maître de jeu* (Montreal 1999), dzieło zupełnie innego kalibru. Kokis, pochodzący z Rio de Janeiro psycholog i artysta malarz, od 1969 roku mieszka w Quebecu. Zadebiutował w roku 1994 powieścią *Le Pavillon des miroirs*, uhonorowaną licznymi nagrodami, między innymi Prix Québec-Paris, Grand prix du livre de Montréal i Prix Molson du roman. Kolejne jego książki oceniane były wysoko zarówno przez krytyków, jak i czytelników, doczekały się wielu przekładów i zapewniły mu silną pozycję wśród pisarzy quebeckich. Bohaterem powieści *Le maître de jeu* jest Iwan, trzydziestoletni doktorant teologii przeżywający kryzys wiary. Pewnego wieczoru w barze dosiada się do niego tajemnicza postać, która okazuje się Bogiem bawiącym się kosztem najciekawszych przedstawicieli rodzaju ludzkiego. Paralelnie pisarz przedstawia historię Tiaga, uciekiniera z kraju ogarniętego dyktaturą; o swoich przeżyciach z czasów uwięzienia opowiada on Iwanowi, który ma następnie opisać je w swojej książce. Odchodzimy zatem daleko od lekkiego, dowcipnego pisarstwa Laferrière'a. Powieść pełna jest odwołań do postaci historycznych, dzieł literackich czy teologicznych. Kokis doczekał się polskiej wersji swojej powieści – ukazała się drukiem w roku 2007 pod tytułem *Mistrz gry* (Wydawnictwo Książnica). Tłumaczenie zawdzięczamy Krzysztofowi Jaroszowi, jednemu z czołowych polskich quebecystów, który, dając wyraz swej fascynacji pisarstwem Kokisa, zaproponował wydawnictwu polską wersję powieści i doprowadził do jej wydania. Odegrał zatem rolę *consacrant consacré*, czyli – jak chce Casanova – osoby związanej ze środowiskiem akademickim, a jednocześnie pracującej naukowo i zajmującej się przekładem (2002: 18). Zdaniem Jerzego Jarniewicza ten typ tłumacza można nazwać tłumaczem-ambasadorem danej kultury, który reprezentuje w kontekście własnej kultury interesy kultury wyjściowej i który stawia sobie za cel zapoznanie z nią swoich rodaków (2012: 23).

Część wymienionych tytułów to publikacje będące w dużej mierze wynikiem osobistych fascynacji tłumaczy. Nie inaczej było w przypadku powieści Louisa Lefebvre'a, *Le collier d'Hurricane* (Montreal 1990). Lefebvre jest profesorem na Uniwersytecie McGill, psychologiem, który zyskał sławę w świecie literac-

kim dzięki wspomnianej *Le collier d'Huracan* oraz powieści *Guanahani*, wydanej w roku 1992. Oba tytuły znalazły się w finale konkursu o nagrodę Głównego Gubernatora Kanady. Ponownie mamy do czynienia z dziełem erudyty o ogromnej wiedzy i kulturze literackiej. Krytyk Réginald Martel stwierdził na łamach „La Presse”, że *Le collier d'Huracan*

napisana przez człowieka nauki i człowieka kultury, a więc także literatury!, jest dziełem o szczególnej gęstości, o głębi niewahającej się sięgać do źródeł mitów oraz do najmroczniejszych zakamarków świadomości. Jest to dzieło, które oczywiście zachwyca, ale równie mocno niepokoi (cytat pochodzi z okładki wydania quebeckiego).

W Polsce powieść ukazała się pod tytułem *Wyspy Hurracana*. Jej tłumaczka, Agnieszka Klimek, przygotowała w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Śląskiego¹⁷, pod kierunkiem prof. Krzysztofa Jarosza, pracę magisterską poświęconą pisarstwu Lefebvre'a. Zafascynowana twórczością Kanadyjczyka postanowiła przetłumaczyć jego dzieło na język polski. Następnie znalazła wydawcę (Wydawnictwo Marek Derewiecki), który opublikował przekład w 2008 roku.

Kolejną wydaną w Polsce quebecką powieścią jest książka Gaétana Soucy'ego *Dziewczynka, która za bardzo lubiła zapałki*. W Quebecu ukazała się w roku 1998 (tytuł oryginalny: *La petite fille qui aimait trop les allumettes*) i, podobnie jak inne dzieła Soucy'ego, zwróciła uwagę krytyki. Niech świadczy o tym choćby fakt, że znalazła się w finale Prix Renaudot, otrzymała Prix Ringuet i Grand Public La Presse. *La petite fille qui aimait trop les allumettes* posiada wiele elementów właściwych dla pisarstwa Soucy'ego: porusza tematykę dotyczącą podstawowych pytań egzystencjalnych (pisarz wykłada filozofię na Université du Québec w Montrealu) oraz, co ważne w kontekście przekładu, cechuje się bogatym językiem i niezwykłą inwencją stylistyczną. Sława powieści wykracza poza granice Quebecu. Dzieje się tak również dzięki strategii przyjętej przez wydawców, a mającej na celu propagowanie dzieł quebeckich w innych krajach, między innymi tych należących do frankofonii. Dlatego też powieść Soucy'ego była szeroko reklamowana we Francji w czasie Printemps du Québec, imprezy wchodzącej w skład paryskiego Salonu Książki w 1999 roku. Tym samym jej wydanie odbiło się szerokim echem nad Sekwaną. Cechą charakterystyczną *La petite fille qui aimait trop les allumettes* jest język, o którym Pierre Lepape pisze że jest to „język zarazem całkiem nowy i stary jak świat, uczony jak książka i naiwny jak narodziny, całkiem prosty w pierwszym odbiorze oraz pełen niekończących się dźwięków” (1999: on-line). Mimo tak skomplikowanej materii językowej dzieło zaistniało nie tylko w Quebecu, ale także na arenie międzynarodowej¹⁸ dzięki dwunastu przekładom, by następnie trafić

¹⁷ Obecna nazwa: Instytut Języków Romańskich i Translatoryki.

¹⁸ Dla porządku przypomnijmy, że powieść otrzymała nagrodę Nassim-Habif przyznaną przez Académie royale de la langue et de la littérature françaises de Belgique.

do Polski poprzez przekład Magdaleny Kamińskiej-Maurugeon, wydany przez wydawnictwo Noir sur Blanc.

Trzeba przyznać, że lista przekładów nie jest imponująca. Zawiera, co prawda, dzieła uznane, w niektórych wypadkach powieści ważne w historii literatury quebeckiej, brak jednak wielu wartościowych nazwisk i tytułów.

Teatr

Jeśli porównamy listę przetłumaczonych powieści z listą dzieł teatralnych, to okaże się, że sytuacja jest jeszcze mniej korzystna. Tak naprawdę polski odbiorca miał okazję poznać tylko trzech autorów, choć zwłaszcza w przypadku jednego z nich przysłówek „tylko” nie jest właściwy, o czym za chwilę. Chronologicznie rzecz ujmując, „Dialog” publikuje w 1979 roku (nr 2), dramat *Sami porządni ludzie* Gratiena Gélina (Bousille et les justes, przekład: Jerzy Lisowski, Marta Skibniewska). Następnie ten sam „Dialog” publikuje dwie sztuki Michela Tremblaya: *Siostrzyczki* (*Les Belles-sœurs*) w roku 1990 (nr 8) i *W najlepszej wierze* (*Le vrai monde ?*) w roku 1994 (nr 11). Pierwsza z nich, *Les Belles-sœurs*, pojawia się w Quebecu w bardzo ważnym momencie. To właśnie w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia pisarze zaczynają zadawać sobie pytanie o język, w którym tworzą: czy jako osadzeni w realiach północnoamerykańskich powinni być może odrzucić język francuskiego kolonizatora, jako już obcy w ich kulturze, i wybrać tę odmianę języka, którą porozumiewają się Quebekczycy? Stąd właśnie wybór jòualu. Wielu badaczy uważa, że dzieło Tremblaya stanowi początek typowo quebeckiego teatru, wraz z nowymi formami ekspresji oraz nową tematyką, w opozycji do francuskojęzycznego teatru kanadyjskiego (Gasquy-Resch, 1994: 209).

Siostrzyczki doczekały się wystawienia w Teatrze Telewizji w 1993 roku w reżyserii Barbary Sass i z udziałem między innymi Bożeny Adamek, Igi Cembrzyńskiej i Anny Dymnej. Autorem przekładu obu Tremblayowskich sztuk jest Józef Kwaterko, znakomity polski quebecysta, profesor w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Warszawskiego, który odgrywa wspomnianą już wcześniej rolę *consacrant consacré*, wprowadzając do Polski autora niezwykle, prawdziwego reformatora quebeckiego teatru. Co ważne, zaraża pasją swojego magistranta, Jacka Mulczyka-Skarżyńskiego, a ten przygotowuje polski przekład sztuki Tremblaya *Albertine, en cinq temps* (5 razy *Albertyna*), wystawionej w 2010 roku w Teatrze Śląskim w Katowicach. Mulczyk-Skarżyński opracował także polską wersję kolejnego Tremblayowskiego tekstu, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (*Na zawsze twoja*), która jak dotąd nie ukazała się drukiem i nie doczekała się inscenizacji. Należy podkreślić, że obaj tłumacze stanęli przed niezwykle trudnym zadaniem: jak oddać w przekładzie jòual, czyli dialekt charakterystyczny dla robotniczych dzielnic Montrealu, silnie nacechowany kulturowo, nierozzerwalnie związany z postaciami, stanowiący jeden z wyznaczników ich identyfikacji,

również społecznej, stanowiący w zasadzie jeden z nieodłącznych elementów Tremblayowskiego teatru¹⁹.

Listę polskich przekładów w obrębie quebeckiego teatru zamyka *Incendies* Wajdiego Mouawada, pochodzącego z Libanu pisarza, dramaturga i reżysera, który od wielu lat związany jest z Quebeciem. Sztuka w przekładzie Tomasza Swobody, pod tytułem *Pogorzelisko*, ukazała się drukiem w „Dialogu” w 2012 roku (nr 4). Przypomnijmy, że *Incendies* zaistniała wśród szerszej publiczności dzięki nominowanej do Oscara i wielokrotnie nagradzanej na międzynarodowych festiwalach filmowej adaptacji, autorstwa Denisa Villeneuve’a. Stanowi ona niezwykle sugestywny przykład mierzenia się Mouawada z traumą wojennych konfliktów, i to zarówno z perspektywy ofiar, jak i oprawców. Z kolei całokształt twórczości pisarza, wpisujący się w nurt *écritures migrantes*, to – jak pisze Chantal Gingras – zachęta dla publiczności do tego, by poprzez kontakt ze sztuką dramatyczną przeżyła trudne doświadczenia i odkryła moc katharsis (2007: 42).

Poezja

W promowaniu quebeckiej poezji, podobnie jak w przypadku teatru, znaczącą rolę odgrywają czasopisma literackie. I tak „Twórczość” z 1978 roku proponuje swoim czytelnikom dossier „Ze współczesnych poetów Quebecu”. Przekłady wierszy różnych autorów publikują w nim Jerzy Lisowski oraz Edward Stachura. Następnie „Literatura na Świecie” poświęca w roku 1984 swój lipcowy numer w całości literaturze quebeckiej. Z dzieł poetyckich redaktorzy wybierają przekłady Jacques’a Braulta, Fernanda Ouellette’a, polski przekład kultowego wiersza *Compagnon des Amériques* Gastona Mirona, a także zamieszczają rozdział w całości poświęcony współczesnej (na owe czasy) poezji quebeckiej, wraz z przekładami wierszy Hectora de Saint-Denysa Garneau, Anne Hébert, Jeana-Paula Filiona, Paula Chamberlanda, Gatiena Lapointe’a, Riny Lasnier.

Po takim dość wybiórczym wprowadzeniu polscy czytelnicy otrzymują w kolejnym roku pierwszą antologię poezji quebeckiej, która ukazuje się pod dwujęzycznym tytułem: *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Zbiór zawdzięczamy badaczom z Uniwersytetu Wrocławskiego, choć tak naprawdę początki antologii sięgają roku 1978, kiedy to na Węgrzech z inicjatywy Evy Kushner książka ukazała się po raz pierwszy. Co ważne, polska publikacja jest obszerniejsza, ponieważ wzbogacona o rozbudowany wstęp autorstwa Józefa Heisteina, redaktora tomu, a także o posłowie dotyczące współczesnych tendencji w quebeckiej poezji autorstwa wspomnianej Kushner. Ponadto, w przeciwień-

¹⁹ Jak wyjaśnia tłumacz, aby oddać stylizowany joul z robotniczych dzielnic Montrealu, posiłkował się on polską gwarą miejską lat sześćdziesiątych, nieprzetłumaczalne okazały się jednak zbitki angielsko-francuskie. Por. Kwaterko, 2003: 143. Szerzej na ten temat piszę w rozdziale siódmym.

stwie do wydania węgierskiego, jest to wydanie dwujęzyczne, co pozwala zainteresowanym na prześledzenie operacji przekładowych, jakich dokonał Marek Baterowicz, tłumacz wszystkich wierszy. Całości dopeniają notki biograficzne poetów. Lista przetłumaczonych poetów jest obszerna, zawiera dwadzieścia pięć nazwisk, są wśród nich: Garneau, Hébert, Brault, Miron, Gilles Langevin.

Nie zapominajmy jednak, że od publikacji antologii minęło już niemal trzydzieści lat i od tamtej pory sporo się w quebeckiej poezji wydarzyło. Wychodząc z tego założenia i odczuwając potrzebę zapoznania polskiego czytelnika z twórczością poetów znad Rzeki Świętego Wawrzyńca, François Dumont i Krzysztof Jarosz postanowili zaproponować nowy zbiór poetycki ukazujący najnowsze tendencje i nurty, nad którym prace wciąż trwają. Dodajmy dla porządku, że Jarosz jest także pomysłodawcą i współautorem wydanej w 2011 roku *Antologii współczesnej noweli quebeckiej*, jedynej tego typu publikacji w języku polskim, wzbogaconej o obszerny wstęp oraz notki biograficzne autorów²⁰.

Czasopisma literackie

Obok antologii, które w sposób globalny i przemyślany zapoznają czytelników z literaturą tłumaczoną, ważną rolę odgrywają z pewnością czasopisma literackie. Przede wszystkim proponują często dzieła lub ich fragmenty, które nie miałyby szans na publikację w przekładzie ze względu na ich niekomercyjny charakter. Poza tym obok tekstu literackiego oferują także analizy, omówienia i teksty teoretyczne specjalistów, czyli bardzo przydatny zestaw dla tych, którzy chcieliby lepiej poznać daną literaturę. O kluczowej roli czasopism literackich w promocji literatury quebeckiej pisała już Krajewska, podkreślając jednocześnie, że zjawisko to jest zdecydowanie mniej widoczne w przypadku literatury kanadyjskiej w wersji angielskiej (2003: 169).

Czasopismo literackie proponuje zatem cały wachlarz tekstów: fragmenty poezji, powieści i sztuk teatralnych, które często wzbogacone są o aparat krytyczny, i tym samym wprowadzają czytelnika w krąg danej literatury, dając jej różnorodny obraz mimo ograniczonego formatu. Przykładem takiej publikacji jest z pewnością wspomniany już wcześniej numer „Twórczości” z 1978 roku (6/395), w którym obok wymienionego wcześniej poetyckiego dossier znalazł się między innymi przekład opowiadań Jacques’a Ferrona.

Z kolei dzięki „Dialogowi” polscy czytelnicy mieli okazję zapoznać się z quebeckim teatrem, o czym była mowa wcześniej. Co ważne, obok przekładów w 8. numerze „Dialogu” z 1990 roku znalazła się analiza teatru Tremblaya, autorstwa Roberta Spickela, a w 11. numerze z roku 1994 zamieszczono artykuł Lorraine Hébert *Dramaturgia w Quebecu*. „Dialog” z roku 2012 przy okazji przekładu *Incendies* przybliżył sylwetkę Mouawada. Opublikował również esej kryty-

²⁰ O obu antologiach szerzej piszę w rozdziale ósmym.

ka teatralnego Georges'a Banu, stanowiący ciekawą charakterystykę działalności libańskiego pisarza – autora i inscenizatora w jednej osobie – a także zamieścił tekst Piotra Kletowskiego *Pogorzelisko człowieka, ognisko człowieczeństwa* o ekranizacji sztuki zrealizowanej w 2010 roku przez Denisa Villeneuve'a.

Jedynym do tej pory czasopismem literackim, które poświęciło cały numer literaturze quebeckiej, jest „Literatura na Świecie” z 1984 roku – obok wspomnianych wcześniej tekstów poetyckich (przekład wiersza Mirona oraz dossier „Współczesna poezja quebecka”) zamieszczono w niej także polską wersję krótkiej powieści *Les Confitures de coings* Ferrona i fragment powieści *Ethel et le terroriste* Claude'a Jasmina oraz wywiad z pisarzem. Część literacką wzbogacono, zgodnie z tradycją właściwą „Literaturze na Świecie”, o teksty krytyczne odnoszące się do konkretnych dzieł literackich, które zagościły na łamach numeru (między innymi autorstwa Diane Potvin i André Majora na temat twórczości Ferrona), jak i bardziej ogólnie traktujące o przedstawionej literaturze (eseje: Kwaterki *Literatura quebecka w poszukiwaniu tożsamości* oraz Elisabeth Bednarski *Dlaczego literatura quebecka*)²¹. Po raz ostatni literatura quebecka zaistniała na łamach czasopisma literackiego w pełnym wymiarze wiele lat temu, dlatego polskich quebecystów i miłośników twórczości literackiej rodem z Quebecu ucieszy wiadomość, że w 2016 roku w „Literaturze na Świecie” zagości ona ponownie²².

Podsumowanie

Biorąc pod uwagę powyższą listę polskich przekładów literatury quebeckiej, można powiedzieć, że czytelnicy w Polsce mają szczęście o tyle, iż docierają do nich ważne, często kluczowe dzieła quebeckie. Rzecz jasna, ta lista nie jest kompletna: brakuje tutaj wielu, zbyt wielu nazwisk, by polscy czytelnicy mogli stworzyć sobie całościowy obraz pisarstwa typowy dla tej „małej literatury”, jak nazywa literaturę quebecką Kwaterko, posiłkując się słowami Franza Kafki (Kwaterko, 2003: 67–68). Można raczej mówić o szczęśliwym przypadku. Jak słusznie zauważyła Krajewska, autorka cytowanego już opracowania na temat obecności pisarzy kanadyjskich w Polsce, frankofońska literatura kanadyjska jest w dalszym ciągu „obszarem czekającym na odkrycie w Polsce” (2003: 169). Cieszyć może natomiast niewątpliwie ożywienie, jakie ma miejsce w ostatnich latach, wynikające zapewne w głównej mierze z osobistych fascynacji tłumaczy, często także badaczy literatury, którzy stawiają sobie za cel przybliżenie quebeckiego pisarstwa polskim czytelnikom. Działalność tę uzupełniają także publikacje naukowe i popularnonaukowe w języku polskim, służące zaznajomieniu szer-

²¹ Analogiczne przedstawienie literatury anglojęzycznej w Kanadzie zagościło na łamach „Literatury na Świecie” w roku 1998 (nr 04–05).

²² Czasopisma literackie opisane zostały szerzej w rozdziale dziewiątym.

szej rzeszy odbiorców z historią i kulturą Quebecu. Przywołajmy tutaj choćby *Historię Kanady* Jana Grabowskiego czy *Dialogi z Ameryką* Kwaterki. Trudno natomiast mówić o spójnej strategii wydawniczej: do tej pory nie pojawiła się żadna seria wydawnicza publikująca dzieła quebeckie. I zapewne ciągle jeszcze identyfikacja literatury quebeckiej wśród polskich czytelników, kojarzących Kanadę głównie z jej częścią anglojęzyczną i niemających zbyt szerokiej wiedzy na temat specyfiki i kultury Quebecu, jest znikoma.

Jak zauważyła Skibińska, przekład postrzegany jest często jako most łączący dwie kultury i umożliwiający między nimi dialog (2013: 25). Badaczka podkreśla jednak, że owa wymiana jest najczęściej asymetryczna, o czym świadczą także słowa Mony Baker:

Nikt nie zastanawia się, czy mosty zawsze budowane są z (moralnie) „odpowiednich” przyczyn, ponadto nie bierze się pod uwagę faktu, że tak jak mosty mogą umożliwić nam przejście na drugą stronę i nawiązanie pozytywnego kontaktu z inną kulturą, podobnie pozwalają najeźdźcom przedostać się na drugą stronę i zabijać, okaleczać oraz niszczyć całe populacje. (cyt. za Skibińska, 2013: 25)

To, czy ów kontakt między kulturami zaistnieje, zależy, zdaniem Skibińskiej, także od doboru utworów, niekoniecznie pod względem ich wartości literackiej. Jak wspomniano na początku rozdziału, to wydawca decyduje, jakie dzieła pojawią się w jego kraju w przekładzie²³. Nie czyni tego po omacku: jak widzieliśmy, nagrody literackie i sława międzynarodowa odgrywają tutaj ważną rolę, niemniej ustalenie konkretnych czynników wpływających na wybór wydaje się niemożliwe. Dla przykładu podajmy, że we Francji, o czym przypomina reprezentująca Grasset Camille Dolez, rządzą przede wszystkim subiektywizm wyboru i niejasne kryteria (cyt. za Cachin, 2007: 75). Wydaje się, że w Polsce jest podobnie: nie ma jednego modelu postępowania wydawców, a wybór zdaje się niekiedy czystym przypadkiem. A jednak możliwe jest wskazanie dwóch wspólnych punktów dotyczących wyboru quebeckich dzieł do przekładu na język polski. Po pierwsze, warto przywołać zasadę opisaną przez Paula Bensimona, która mogłaby także odnosić się bezpośrednio do interesującego nas przypadku:

wybór do przekładu tego czy innego dzieła, a także decyzja o nietłumaczeniu innych tekstów o podobnej czy wyższej wartości, nie dzieje się – w obrębie przekładu na język rodzimy – koniecznie w oparciu o miejsce, jakie ów tekst zajmuje we własnej kulturze, lecz raczej zgodnie z systemem wartości bądź aspiracji kultury docelowej. (cyt. za Skibińska, 2009: 230)

²³ O procesie wydawniczym pisał między innymi Pierre Bourdieu (1999).

Jak zapewnia Sojka, wybory wydawnicze wynikały w dużej mierze z pewnego podobieństwa wartości i problemów bliskich zarówno czytelnikowi quebeckiemu, jak i polskiemu. Jej zdaniem, widać to wyraźnie na przykładzie *Marii Chapdelaine*, która zapewne ukazała się w Polsce dzięki przedstawionym w niej wartościom katolickim i gloryfikacji roli rodziny, ważnym także w międzywojennej Polsce. Z kolei *Pierwsza zima w życiu Emanuela* „zburzyła mit szczęśliwej egzystencji w katolickiej rodzinie, co w czasach komunistycznych było tematyką ideologicznie poprawną” (Sojka, 2003: 214). Nawet jeśli nie brak takiemu rozumowaniu uproszczenia, to – biorąc pod uwagę, iż trudno jednoznacznie wskazać czynniki warunkujące wybór – rozważania Sojki zawierają z pewnością jakiś element prawdy.

Drugim z czynników jest niewątpliwie właściwa dla badaczy i admiratorów danej literatury chęć zapoznania czytelników ze swojego kręgu kulturowego z tym, co obce i fascynujące zarazem. Podejmują oni zatem trud doprowadzenia do wydania wybranego przez siebie dzieła, czego dowodzą podane wcześniej przykłady. I nawet jeśli dzisiaj wydawca jest przede wszystkim przedsiębiorcą (Simonin, 2004: 121), który dba o profity, w wielu przypadkach dzięki *consacrants consacrés* tłumaczy się w Polsce wartościowe dzieła quebeckie, takie, które odniosły sukces na arenie międzynarodowej, przede wszystkim w Paryżu, nagrodzone zostały wieloma wyróżnieniami i w związku z tym dają nadzieję także na sukces komercyjny w kulturze docelowej.

Rozdział 2

**Co mówią parateksty polskich przekładów
literatury quebeckiej?**

Przekład, który stanowi miejsce *par excellence* literackie
współoddziaływania z innością, wynika początkowo
z ciekawości Innym, z otwarcia na Innego.

(Bednarski, w: Beaudet, 1999: 126)

Znając już motywy, które mogły mieć wpływ na ukształtowanie się aktualnej listy polskich przekładów literatury quebeckiej, przejdźmy teraz do ukazania przekładu literackiego przez pryzmat kwestii wydawniczych. Jak zauważyła Elżbieta Skibińska, to wydawca

w efekcie przyczynia się do budowania pewnego obrazu kultury, czy wężiej: literatury – wyjściowej w kulturze docelowej. Ten obraz powstaje nie tylko w wyniku wyboru określonych dzieł do tłumaczenia, [...] ale też w wyniku umieszczenia ich w pewnym kontekście: w określonej serii wydawniczej, w otoczeniu stosownych paratekstów edytorskich. (2013: 26)

Potraktujmy zatem przekład jako produkt, który wkracza do obcego obiegu kulturowego¹ i który, jak podkreśla Małgorzata Gaszyńska-Magiera, „nie ukazuje się w stanie czystym, ale w zapewnionym przez wydawcę »opakowaniu«” (2010: 91). Aby w pełni oddać specyfikę przekładu, nie wystarczy bowiem skupić się na strategiach lub technikach tłumaczeniowych dotyczących tekstu *sensu stricto*, ale należy także odnieść się do tego, co ów tekst otacza, czyli do jego paratektu. Jak podaje Skibińska, „[p]arateksty przekładu mogą stanowić niezwykle interesujący przedmiot obserwacji, choćby dlatego, że są miejscem zachodzenia zjawisk, których [...] może nie ujawnić analiza dwutekstu” (2013: 215). Z kolei Urpo Kovala przekonuje, iż

parateksty przekładu są interesujące nie tyle ze względu na ich pozycję wokół tekstu, często odpowiadającą konwencji w kulturze docelowej, ale ze względu i na ich potencjalny wpływ na jego lekturę i recepcję danego utworu. Badając tę rolę należy koniecznie uwzględnić także historyczny i kulturowy kontekst tej mediacji. (1996: 120, cyt. za Skibińska, 2011: 217)

¹ Na polskim gruncie pisze o tym między innymi Elżbieta Skibińska, która – bazując na myśli Pierre’a Bourdieu – bada obecność przekładów literatury francuskiej w Polsce, między innymi w kontekście wydawniczym, w tym w kontekście paratekstów (por. Skibińska, 2013).

Jeśli powrócimy do *Seuils*, klasycznego już dzieła Gérarda Genette'a poświęconego paratekstom, to odnajdziemy w nim przede wszystkim podział na peryteksty i epiteksty². Usystematyzowania tego podziału dokonał między innymi Philippe Lane w 1992 roku, za podstawę przyjmując kryterium nadawcy paratektu oraz jego lokalizacji. W Polsce rozróżnienie to rozpowszechniła na przykład Romualda Piętkowa, proponując następujący podział w układzie tabelarycznym:

Tabela 1. Parateksty autorskie

Perytekst	Epitekst	
	publiczny	prywatny
nazwisko autora tytuł śródtytuły dedykacje epigrafy przedmowy objaśnienia	wywiady rozmowy konferencje udział w prezentacjach i kampanii promocyjnej	korespondencje wynurzenia osobiste dzienniki intymne robocze wersje tekstu

Źródło: Piętkowa, 2004.

Tabela 2. Parateksty edytorskie

Perytekst edytorski	Epitekst edytorski
okładki obwoluty/skrzydełka nota edytorska (<i>prière d'insérer</i>)	reklamy katalogi prasa wydawnicza

Źródło: Piętkowa, 2004.

Powyższe rozróżnienia dotyczą, rzecz jasna, przede wszystkim dzieła literackiego w oryginale³. Na gruncie przekładoznawczym o paratekstach pisze wielu specjalistów: wśród nich warto zwrócić uwagę na refleksje Danielle Risterucci-Roudnicki, która wychodzi z założenia, że tekst przekraczający granice kultury wyjściowej staje się swoistą hybrydą, połączeniem elementów kultury wyjściowej i docelowej:

² W mojej analizie posługuję się spolszczoną wersją Genette'owskiego pojęcia *péritexte*, czyli perytekst, której używa między innymi Iwona Loewe w swojej publikacji na temat paratektów (2007).

³ Na gruncie polskim o konieczności wzbogacenia modelu Genette'a o kwestie przekładowe pisze między innymi Anna Bednarczyk, postulując wprowadzenie trzech grup paratektów: paratektów oryginalnych (odautorskich), paratektów translatorskich (wprowadzanych przez tłumacza) oraz paratektów edytorskich (redakcyjnych); por. Bednarczyk, 2011: 49–50.

Obce dzieło w przekładzie jest tekstem hybrydycznym, rozpiętym pomiędzy strukturami języków, systemów literackich i odrębnych obszarów kulturowych. Owa hybrydyczność, która odróżnia je od oryginału, leży u podstaw każdej kulturowej lektury. Rozdzwięk między oryginałem i przekładem widoczny jest w wielu znakach, umiejscowionych wewnątrz i na zewnątrz dzieła, które wystawiają czytelnika na „próbę wieży Babel”. (2008: 15)

Badaczka rozpatruje ową hybrydyczność na dwóch płaszczyznach: perytekstualnej, która znajduje się w centrum mojego zainteresowania w niniejszym rozdziale, i tekstualnej⁴. Hybrydyczność perytekstualną definiuje, opierając się na klasycznej już definicji Genette’a. Jego zdaniem perytekst to „całokształt praktyk i dyskursów umiejscowionych dookoła tekstu [...], to wszystko, dzięki czemu tekst staje się książką” (1987: 7–8). Bierze zatem pod uwagę wszystko to, co nie należy do samego tekstu, ale do niego odnosi i warunkuje lekturę. Co ważne, w przypadku przekładu tekst podlega ogółowi zmian i transformacji mających na celu jego legitymizację w kulturze docelowej (Risterucci-Roudnicky, 2008: 17). Owe transformacje, zdaniem wspomnianej Risterucci-Roudnicky, należałoby prześledzić w oparciu o najbardziej reprezentatywne elementy perytekstu odsyłające do pól językowych i kulturowych przełożonego dzieła, które dzieli na dwie duże grupy:

1) na poziomie wydawniczym: w obrębie tzw. *support de diffusion* (fr.) – jest to miejsce publikacji przekładu, czyli tom, antologia, czasopismo, co warunkuje następnie sposób jego odbioru w kulturze docelowej⁵, kwestia profilu wydawnictwa i ewentualnej publikacji w serii wydawniczej, okładka i czwarta strona okładki;

2) na poziomie metatekstowym: tytuł w przekładzie, przedmowa i posłowie, notki wydawnicze (Risterucci-Roudnicky, 2008: 17 i nast.).

Za punkt wyjścia do analizy posłuży mi model Risterucci-Roudnicky, który wzbogacę w dalszej części o rozważania polskich badaczek: Skibińskiej, analizującej parateksty polskich przekładów współczesnej literatury francuskiej, oraz

⁴ Hybrydyczność tekstualna dotyczy, zdaniem Danielle Risterucci-Roudnicky, zarówno autorów tłumaczonego dzieła, czyli autora *sensu stricto* i tłumacza, jak i wszelkich znaków obcości w przekładzie, a zatem: znaków typograficznych (kursywa), językowych (słowa obcojęzyczne), kulturowych (realia, onomastyka), intertekstualnych (cytaty, aluzje do języków, kultur i literatur innych niż właściwe dla odbiorcy przekładu, a czasem także dla autora) (2008: 15).

⁵ Jako że problematyka związana z publikacją przekładów zarówno w antologii, jak i w obrębie czasopisma literackiego stanowi przedmiot szerszej analizy w dalszej części książki, nie będę opisywać w niniejszym rozdziale ich specyfiki. Ograniczę się zatem do pozostałych elementów paratekstu, właściwych wydaniom książkowym w pełni poświęconym literaturze quebeckiej, będącym polskimi przekładami oryginalnych quebeckich dzieł, a zatem do opublikowanych w polskiej wersji powieści. Dwie antologie: poezji i współczesnej noweli quebeckiej, oraz jedno czasopismo literackie, którego numer w pełni poświęcono literaturze rodem z Quebecu, i ich rola jako *support de diffusion* zostały szerzej opisane w rozdziałach ósmym i dziewiątym.

Iwony Loewe, zajmującej się gatunkami paratekstowymi w sieci, by pokazać ewolucję paratektu. Nie będę zatem odnosić się do wszystkich elementów wchodzących w skład paratektu, w tym do wszystkich rodzajów epitektu, jako że nie wydają się one interesujące z przekładoznawczego punktu widzenia, dalsza analiza pokaże natomiast, jak zmienia się w dzisiejszych czasach rozróżnienie na perytekst i epitekst.

Hybrydyczność wydawnicza Profil wydawnictwa i seria wydawnicza

W kontekście badań nad perytekstem przekładu należy zawsze rozpocząć od analizy profilu wydawnictwa, które decyduje się na publikację danego dzieła. Jak podaje Risterucci-Roudnicky (2008: 18), wśród wydawców publikujących dzieła tłumaczone można wyróżnić kilka kategorii dotyczących statusu, jaki nadają oni owym dziełom. Pierwsza grupa to ci, którzy nie czynią rozróżnienia na dzieła krajowe i obce, umieszczając w swych katalogach wszystkie utwory razem. Drugą kategorię stanowią ci, którzy dla dzieł tłumaczonych tworzą konkretne serie wydawnicze, zorganizowane na przykład wokół obszaru geograficznego, obszaru językowego lub kulturowego, mogą także znacznie zawęzić pole swych zainteresowań do jednego kraju czy wręcz epoki (ta lista nie jest wyczerpująca). W swoich wyborach wydawcy kierują się różnymi przesłankami: począwszy od chęci ukazania dzieł reprezentatywnych, poprzez zaoferowanie najbardziej wyczerpującej listy pozycji, aż po projekt wprowadzenia na rodzimy rynek wydawniczy dzieła nowatorskiego i zaskakującego. Zdaniem Risterucci-Roudnicky każde tłumaczone dzieło sytuuje się w pejzażu wydawniczym na przecięciu dwóch prostych, gdzie znajduje się symboliczne miejsce przekładu: osi poziomej, wyznaczającej oddalenie i obcość *versus* naturalizacja, oraz osi pionowej, wyznaczającej charakter kanoniczny *versus* awangardowość. Owo miejsce zajmowane przez opublikowane tłumaczenie wpływa następnie niewątpliwie na odbiór dzieła (Risterucci-Roudnicky, 2008: 18).

Analiza wydanych w Polsce przekładów literatury quebeckiej dowodzi, że trudno byłoby szukać bardzo wąsko wyspecjalizowanych serii wydawniczych. Jeśli już powieść quebecka zostaje opublikowana w obrębie serii, to jest to najczęściej szeroko pojęta „literatura światowa”, bardzo często mająca za zadanie ukazanie dzieł kanonicznych. Nierzadko także dzieła tłumaczone pojawiają się w katalogach wraz z dziełami rodzimymi, wydawcy stawiają zatem na wszechstronność, zapewne w dużej mierze z przyczyn ekonomicznych, co zauważyła zresztą Skibińska także w przypadku polskich wydawnictw publikujących francuskie przekłady, wśród których przeważają „generaliści” (2011: 218 i nast.). Spójrzmy na zestawienie nazw wydawnictw i krótkich opisów, najczęściej pochodzących ze stron internetowych, w ujęciu tabelarycznym (zob. tab. 3):

Tabela 3. Zestawienie wydawnictw publikujących literaturę quebecką wraz z krótką charakterystyką

Imię i nazwisko autora	Tytuł/podtytuł	Wydawnictwo, ewentualnie seria, miejsce i rok wydania	Charakterystyka wydawnictwa
Louis Hémon	<i>Maria Chapdelaine. Opowiadanie osnute na tle stosunków w Kanadzie francuskiej</i>	Nakładem Wydawnictwa EOS, Poznań–Paryż 1923	Wydawnictwo ma na swoim koncie zarówno przekłady, jak i podręczniki szkolne. Wśród tłumaczeń wymienić można <i>Serce i Kobiętę</i> Jeana de La Bruyère’a, <i>Wiosnę życia</i> Anatola France’a czy <i>Maksymy i rozważania moralne</i> François de La Rochefoucauld.
Marie-Claire Blais	<i>Pierwsza zima w życiu Emanuela</i>	Czytelnik, seria Nike, Warszawa 1970	Seria wydawnicza Nike ukazuje się od 1961 roku. Zaznajamia polskich odbiorców z arcydziełami literatury światowej, wśród których prym wiodą powieści europejskie i amerykańskie (m.in. Alessandra Baricco, Wiktora Jerofiejewa, Ernsta Jüngera, Sándora Máraia, Philipa Rotha). Wydawca przekonuje na swojej stronie internetowej, że wszystkie publikowane pozycje charakteryzuje wysoki poziom literacki, redakcyjny i graficzny. Każda z nich zawiera obowiązkowo wstęp lub przedmowę wprowadzającą w tematykę dzieła.
Yves Thériault	<i>Życie za śmierć</i>	Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1972	Data powstania: 1949 rok. Tematyka filozoficzna, teologiczna, religioznawcza, także literatura piękna, w jej obrębie wiele dzieł klasyków powieści katolickiej (m.in. Georges’a Bernanosa, Grahama Greene’a, François Mauriaca).
Anne Hébert	<i>Kamouraska. Miłość i zbrodnia</i>	Książka i Wiedza, Warszawa 1992	Ze strony internetowej: „Oficyna wydaje książki naukowe i popularyzujące z zakresu historii, ekonomii, filozofii. [...] ponadto encyklopedie, słowniki i leksykony z wielu dziedzin, a także poradniki o żywieniu, zdrowiu fizycznym i psychicznym. Wydawnictwo powstało w 1948 roku, opublikowało dotychczas ponad 13 500 tytułów. Wśród autorów książek wydanych przez »Książkę i Wiedzę« są: Max Weber, Karl Raimund Popper, Bertrand Russell, Ludwik Bazyłow, Andrzej Zahorski, Henryk Samsonowicz, Nina Andrycz, Jacek Pałkiewicz”**.

Dany Laferrière	<i>Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem</i>	Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2004	Istnieje od 1946 roku, specjalizuje się w literaturze pięknej, historii, filozofii i publikacjach encyklopedycznych. Z serii wydawniczych należy wymienić Współczesną Prozę Światową istniejącą od 1968 roku (Umberto Eco, Gabriel García Márquez, Isaac Bashevis Singer, Italo Calvino, Günter Grass). PIW jest właścicielem polskich praw autorskich do dzieł Hermana Hessego i Milana Kundery.
Sergio Kokis	<i>Mistrz gry</i>	Wydawnictwo Książnica, Katowice 2007	Ze strony internetowej: „Oficyna założona w Katowicach w 1990 r. W 2005 r. weszła w skład Grupy Wydawniczej Publicat S.A. Od ponad 20 lat istnienia kojarzona jest z najważniejszymi nazwiskami literatury światowej, a łączny nakład sprzedanych przez nią książek przekroczył osiem milionów egzemplarzy. Po przyłączeniu do Grupy Wydawniczej Publicat S.A. Książnica umocniła swoją pozycję w sektorze literatury popularnej i ponad dwukrotnie zwiększyła swoją produkcję. Jej nakładem ukazały się powieści romantyczne dla młodych i niezależnych kobiet takich autorów jak Nora Roberts, Barbara Wood, Luanne Rice, Philippa Gregory, oraz powieści historyczne Miki Walteriego i Petera Berlinga. Dopełnieniem całości programu wydawniczego Książnicy są powieści sensacyjne, bestsellerowe thrillery i horrory oraz książki z gatunku fantastyki. Wśród nich ogromną popularnością cieszą się utwory m.in. Jamesa Herberta, Roberta Masello, Anne i Todda McCaffreyów, Ursuli Kroeber Le Guin”.
Gaétan Soucy	<i>Dziewczynka, która za bardzo lubiła zapalki</i>	Noir sur Blanc, Warszawa 2007	Ze strony internetowej: „Wydawnictwo Noir sur Blanc powstało w Szwajcarii w roku 1987, w Polsce – w 1990. Zostało założone z myślą o integracji kultury europejskiej, ma na celu promocję literatury środkowoeuropejskiej, zarówno na zachodzie Europy, jak i w obszarach macierzystych. [...] W ramach tej współpracy część naszych tytułów ukazuje się w obydwu wersjach językowych – francuskiej i polskiej. [...] W Polsce Noir sur Blanc przybliża twórczość autorów świata zachodniego, lecz stara się także lansować twórców

Louis Lefebvre	Wyspy Hurracana	Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2008	<p>rodzimych. W ten sposób czytelnicy poznają spuściznę literacką wybitnych twórców współczesnej prozy światowej: Henry'ego Millera, Charlesa Bukowskiego, Lawrence'a Durrella, Dona DeLillo, Umberto Eco, pisarza ukraińskiego Andrieja Kurkowa, południowoafrykańskiego – André Brinka czy chilijskiego – Luisa Sepúlvedy. [...] W naszej ofercie mamy też książki znakomitych, oryginalnych autorów kryminałów, m.in.: Manuela Vázqueza Montalbana, Andrei Camilleriego, Donny Leon, Patricii Highsmith, Alicii Giménez-Bartlett. Są wśród nich również autorzy bardzo u nas popularnych kryminałów historycznych: Borys Akunin (<i>Przygody siostry Pelagii</i>) oraz Leonid Józefowicz (<i>Przygody śledczego Iwana Putilina</i>)”.</p> <p>Początkowo, w latach 1985–1989 wydawnictwo założone przez Marcina Dębowskiego i Marka Derewieckiego funkcjonowało pod nazwą Antyk. Zajmowało się głównie publikacją książek i czasopism z drugiego obiegu. Po roku 1990 jego założyciele rozpoczęli niezależną działalność. W tej chwili Wydawnictwo Marek Derewiecki publikuje głównie teksty z zakresu historii, filozofii, publicystyki.</p>
Dany Laferrière	Smak młodych dziewcząt. Pikantna opowieść o Haiti	Świat Książki, Warszawa 2009	<p>Ze strony internetowej: „Wydawnictwo Świat Książki działa na polskim rynku od 1994 roku. [...] W szerokiej ofercie [...] dominuje literatura piękna – polska i obca – oraz literatura faktu, w tym książki takich autorów, jak Boris Akunin, Virginia C. Andrews, Anne Applebaum, Julian Barnes, Sylwia Chutnik, Waris Dirie, Artur Domosławski, Oriana Fallaci, Carlos Fuentes, Janusz Głowacki, Manuela Gretkowska, Hanna Krall, David Nicholls, Zośka Papużanka, Jerzy Pilch, Nora Roberts, Eustachy Ryłski, José Saramago, Paullina Simons, Timothy Snyder, Danielle Steel, Teresa Torńska, Ludmiła Ulicka, Janusz L. Wisniewski i Michał Witkowski. Wiele wydawanych przez Świat Książki tytułów było nominowanych do nagród literackich, w tym najbardziej prestiżowych, jak NIKE, Gdynia, Angelus i Paszporty Polityki”. Wydawnictwo posiada kilka serii wydawniczych, m.in. Mistrzowie Prozy.</p>

Dany Laferrière	<i>Kraj bez kapelusza</i>	Karakter, Kraków 2011	Ze strony internetowej: „Istniejemy od 2008 roku. Dzielimy się z czytelnikami tym, co nas interesuje i co uważamy za ważne. Chcemy zrywać z kulturowymi stereotypami i uprzedzeniami, wprowadzać w obieg polskiej kultury nowe tematy, inne wrażliwości i świeżą estetykę. Publikujemy literaturę piękną i literaturę faktu tworzone przez autorów z Afryki, Azji i Karaibów. Wydajemy eseistykę oraz książki poświęcone projektowaniu, architekturze i sztuce. Wraz z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie współtworzymy serię »mówi muzeum«. Czerpiemy z tradycji i doświadczeń europejskiej sztuki książki; nazwa zobowiązuje — słowo »karakter« w szesnastowiecznej polszczyźnie oznaczało krój pisma”.
Louis Hémon	<i>Dom na polanie. Opowieść o Marii Chapdelaine</i>	Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia w Sandomierzu, Sandomierz 2012	Ze strony internetowej: „Jesteśmy firmą o profilu dziecięcym, posiadającą także ofertę skierowaną do szerokiego grona odbiorców. Przez nasze publikacje – książki, puzzle i gry planszowe o tematyce religijnej, podręczniki do nauki religii, pomoce katechetyczne i duszpasterskie, modlitewniki, albumy, kalendarze (m.in. z poezją ks. Jana Twardowskiego) – pragniemy służyć tym wszystkim, którzy tego potrzebują”.

* Pełne adresy internetowe znajdują się w bibliografii.

Rację ma Gaszyńska-Magiera, pisząc, iż

[p]restięz domu wydawniczego i konkretnej serii już wpływa na sposób postrzegania utworu – ta sama książka, której autor nie jest znany, opublikowana przez powszechnie szanowane wydawnictwo oraz przez inne, drukujące literaturę popularną niezbyt wysokich lotów, po pierwsze, najprawdopodobniej trafi do różnych grup odbiorców, a po drugie, różne będzie do niej nastawienie. W pierwszym przypadku czytelnik będzie oczekiwał literatury dobrej jakości, w drugim – raczej łatwej rozrywki. (2010: 92)

Tym samym, jeśli posłużymy się danymi z tabeli, na zwiększenie prestiżu powieści Marie-Claire Blais w Polsce z pewnością wpływ miała publikacja w renomowanej i rozpoznawalnej serii Nike. Nobilitująca dla pierwszej wydanej w Polsce powieści Dany’ego Laferrière’a była zapewne publikacja w Państwowym Instytucie Wydawniczym, znanym z szeregu ważnych przekładów uznanych twórców. Na drugim biegunie umieścić można z kolei *Kamouraskę* Anne Hébert, która poprzez publikację w wydawnictwie Książka i Wiedza, mającym bardzo szeroki profil wydawniczy, traci nieco na prestiżu, sąsiadując w katalogu na przykład z poradnikami o żywieniu. Wąsko zakrojony profil wydawnictwa z pewnością warunkuje odbiór pozycji przez czytelnika, co zaobserwować można na przykładzie ponownego tłumaczenia *Marii Chapdelaine*, opublikowanego w Wydawnictwie Diecezjalnym i Drukarni w Sandomierzu, które specjalizuje się w dziełach o charakterze religijnym. Podobnie rzecz się ma z nieco niszowym Wydawnictwem Marek Derewiecki, publikującym głównie dzieła z zakresu historii i filozofii. Ciekawie rysuje się druk powieści Gaétana Soucy’ego w wydawnictwie Noir sur Blanc, które stawia sobie za cel (zwerbalizowany na stronie wydawnictwa) przybliżanie twórczości „autorów świata zachodniego”, co w kontekście głównie polsko-francuskiej wymiany kulturowej z pewnością nie przychodzi na myśl literatury rodem z Quebecu. Z kolei wydawnictwo Karakter chętnie publikuje, obok literatury faktu i opracowań na temat architektury, wartościową literaturę piękną. Druk w Karakterze to zatem swoisty znak jakości. Na koniec wreszcie warto wspomnieć o zmianie statusu Wydawnictwa Książnica, w którym ukazał się *Mistrz gry*, a które z oficyny znanej z przekładów literatury światowej zmieniło się w dostarczyciela literatury popularnej, co może w pewnej mierze wprowadzić dzisiejszego odbiorcę powieści w błąd.

Okładka

Nie można zapominać, że książka to poza wszystkim także towar i jako taki podlega on prawom marketingu, w tym strategiom sprzedażowym. Niewątpliwie jednym z elementów marketingu jest także okładka, która – jak podaje Risterucci-

-Roudnicki (2008: 20) – pełni rolę przekąznika obrazów kultury. Wpływa też na horyzont oczekiwań odbiorcy, co zauważa między innymi Hubert Nyssen:

okładka materializuje pierwszy znak, jaki książka wysyła w kierunku czytelnika. To ona wskazuje, jakiego rodzaju dzieło ukrywa, kto je stworzył, wybrał, może jednak także sugerować, bardzo delikatnie, czego można się po nim spodziewać (cyt. za Cachin, 2007: 117).

W przypadku przekładu dzieła literackiego jest zatem również, a może przede wszystkim „pierwszym zetknięciem się obcojęzycznego odbiorcy z dziełem literackim i tworzy tym samym podstawy horyzontu oczekiwań” (Risterucci-Roudnicki, 2008: 22). Anna Bednarczyk proponuje, by rozpatrywać rodzaj i formę okładki jako element paratekstów niewerbalnych, czyli należących do innych kodów językowych, które często stają się punktem wyjścia do nowej, innej niż w oryginale interpretacji dzieła literackiego w przekładzie (2011: 50). Należałoby ją także rozpatrywać w powiązaniu z profilem wydawcy i ewentualną przynależnością danego dzieła do serii wydawniczej.

Jeśli przyjrzymy się bliżej wydanym w Polsce quebeckim powieściom, zaobserwujemy, właściwą zapewne całemu rynkowi wydawniczemu, swoistą ewolucję okładkowej stylistyki. O ile zatem dzieła wydane przed 1989 rokiem charakteryzują się oszczędnymi w formie projektami z delikatnie zarysowanymi elementami graficznymi, o tyle książki wydane po tej cezurze czasowej posiadają w większości okładki o intensywnej kolorystyce i bardzo dosłownej stylistyce. Przejdźmy do konkretów. Okładka pierwszej franko-kanadyjskiej powieści wydanej w Polsce, *Marji Chapdelaine*, jest bardzo skromna. Oprócz elementów stałych: nazwiska autora i tytułu, pojawia się także nazwisko tłumacza, a następnie skromna rycina przedstawiająca prawdopodobnie modlącą się postać. Chronologicznie kolejna publikacja, czyli *Pierwsza zima w życiu Emanuela*, jak już wcześniej wspomniałam, ukazała się w serii wydawniczej Nike, co uwarunkowało wygląd okładki: stali czytelnicy rozpoznają należące do serii publikacje po umieszczanej na okładce miniaturowej podobiznie Nike z Samotraki, która przetrwała nawet zmianę rodzaju okładki w latach osiemdziesiątych z płóciennej na lakierowaną. Taki typ okładki, jeśli odniesiemy się do wcześniej wspomnianej opinii Bednarczyk, nie wpływa bezpośrednio na interpretację dzieła literackiego, niczego nie sugerując. Jedyne implicytne komunikat, jaki za sobą niesie, to prestiż wydanego przekładu.

Powściągliwość charakteryzuje także okładkę powieści Yves’a Thériaulta *Życie za śmierć*. Na obwolucie w kolorze białym zamieszczono niepełne koło z niebieskim tłem, w środku którego znajdują się białe podobizny zwierząt kojarzących się z Daleką Północą, między innymi niedźwiedzi polarnych. Okładka jest surowa w formie, a poprzez swoją kolorystykę: biel i błękit, nasuwać może jedynie zimowe, arktyczne skojarzenia. Zresztą, jak podaje Genette, „już sam wybór

koloru papieru na okładce może wskazywać, i to bardzo silnie, na rodzaj książki” (1987: 28).

Zupełnie inny zamysł leżał natomiast najprawdopodobniej u podstaw projektu kolejnej okładki, tym razem powieści Hébert *Kamouraska. Miłość i zbrodnia*. Wraz z dodanym w wersji polskiej podtytułem, o czym za chwilę, czytelnik otrzymuje dość sugestywny obraz historii miłosnej – stąd u dołu okładki podobizna pięknej młodej kobiety z umalowanymi na krwistoczerwono ustami – ale ze zbrodnią w tle, o czym świadczyć może majacząca w oddali bryła tajemniczego domu, z którego wycieka obficie krew. Całość zachowana jest w ciemnej, mrocznej, czerwono-granatowo-czarnej kolorystyce. Tak zarysowany projekt przywodzi na myśl bardziej popularne czytało, łzawy romans niż poetyckie i subtelne w warstwie językowej dzieło wybitnej quebeckiej poetki i pisarki. Jak podkreśla Gaszyńska-Magiera, przywołując opinię Bourdieu, wszelkie zabiegi wydawcy mają na celu przyciągnięcie uwagi potencjalnego czytelnika. Antycypują także odbiorcę przekładu i stanowią rodzaj manipulacji, w skrajnych zaś przypadkach mogą doprowadzić do deformacji oryginalnego przesłania dzieła (Gaszyńska-Magiera, 2010: 92). Wydaje się, że wyżej opisana okładka mieści się w pełni w takiej kategorii. Może świadczyć o tym zresztą recenzja, jaka ukazała się w „Gazecie Wyborczej”, w rubryce „Nie czytać” :

Pani zapalała do doktora. Więc śle do pana służącą z butelką trucizny. Pan przeżywa. Napuszcza pani na pana doktora z rewolwerem. Doktor zastrzelił i uciekł. Pan nie przeżył. Pani wyszła za innego pana. Ha! Zbrodnia to niesłychana! Trzeba tylko umieć o niej opowiedzieć. Jeśli nie jak Mickiewicz, to przynajmniej nie tak okropnie nudno jak Anne Hébert [pisownia oryginalna – J.W.-R.] (23–24.05.1992, s. 17).

Recenzja może zaskakiwać, jeśli weźmie się pod uwagę renomę autorki, obecność jej tekstów w wielu krajach oraz fakt, że mamy do czynienia z postacią emblematyczną literatury quebeckiej, poetką i pisarką z panteonu literackich gwiazd. Być może sroga opinia recenzenta po części wynika z kształtu przekładu autorstwa Reginy Małgorzaty Grędy, który, mimo wielu ciekawych rozwiązań translatorskich, nie jest pozbawiony, niestety, także błędów i niezręczności⁶. Być może na sposób odczytania dzieła wpłynął jednak również charakter okładki.

Kolejne interesujące mnie pozycje wydawnicze to książki, które ukazały się po roku 2000. Przede wszystkim warto wyodrębnić tu trzy przekłady powieści Laferrière’a, z których każda ukazała się w innym wydawnictwie. Pierwsza z nich, *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem*, to publikacja Państwowego Instytutu Wydawniczego, który zaproponował czytelnikom prostą i wymowną okładkę: widnieje na niej uniesiona do góry, zaciśnięta pięść wraz z widocznym

⁶ O stylu Anne Hébert i przekładzie Reginy Małgorzaty Grędy piszę szerzej w rozdziale czwartym.

ramieniem czarnoskórego mężczyzny. Obraz taki współgra z prowokacyjnym tytułem, nie narzucając jednak żadnej konkretnej interpretacji. Druga z powieści, *Smak młodych dziewcząt*, wydana w Świecie Książki, zwraca uwagę reprodukcją zdjęcia dziewczyny w prowokacyjnej czerwonej sukience, w tle zaś widać fragment limuzyny. Całości dopełnia dodany w wersji polskiej podtytuł: *Pikantna opowieść o Haiti*, mogący sugerować – wespół z okładką – mocno erotyczny wydźwięk publikacji. Zupełnie inna jest okładka trzeciej powieści, *Kraj bez kapelusza*, która wpisuje się w stylistykę okładek wydawnictwa Karakter, przedstawiając nieco abstrakcyjny obraz: walizkę wyposażoną w stopy i dłonie, ponad którymi unoszą się różne przedmioty: laska, klucz, filiżanka, zegarek, ale także głowa koguta i słońce. Okładka intryguje, nie sugeruje żadnej interpretacji, a dodatkowo dla czytelników zaznajomionych z publikacjami wydawnictwa może być szybko rozpoznawalna.

Inną ciekawą grupę stanowią okładki trzech powieści wydanych w latach 2007 i 2008. Pierwsza z nich to okładka *Mistrza gry* Sergia Kokisa: znajduje się na niej wizerunek młodego mężczyzny siedzącego wraz z tajemniczą postacią w mrocznym wnętrzu w oparach dymu papierosowego. Ponad nazwiskiem autora i tytułem widnieje napis: „Po stworzeniu świata Bóg zaczął się nudzić...”, co odnosi się bezpośrednio do fabuły powieści i pełni niewątpliwie funkcję marketingową: zdanie to ma intrygować i zachęcać do sięgnięcia po książkę. Mroczność i tajemniczość charakteryzuje także polską okładkę powieści Soucy’ego – przedstawia niewyraźne kontury jamy wykopanej w ziemi czy też pieczary, w tle zaś widać jakieś światło, być może pochodzące z płonącego ognia, co mogłoby skojarzyć się czytelnikowi z działaniem tytułowej *Dziewczynki, która za bardzo lubiła zapalki*. Okładka zatem intryguje, nie pozwala na jednoznaczne skojarzenia, a może być bardziej zrozumiała dopiero po zapoznaniu się z treścią utworu. Trzecia z powieści to *Wyspy Hurracana* Louisa Lefebvre’a. Okładka odsyła do historii, jako że w stylistyce starej ryciny w kolorze sepia przedstawia scenę dziejącą się na nabrzeżu: w tle widać morze i żaglowiec, zaś na pierwszym planie bitych ciemnoskórych niewolników, okrutnych białych nadzorców oraz zmęczonych marynarzy. Przywołuje zatem na myśl handel niewolnikami i sugerować może miejsce akcji powieści, eksplicytnie zresztą wyrażone w tytule. Taka historyczna okładka wpisuje się w profil wydawnictwa zajmującego się głównie, o czym była mowa już wcześniej, publikacjami o tematyce historycznej.

Na koniec ostatnia powieść, czyli nowa wersja *Marii Chapdelaine* Louisa Hémona, odbiegająca daleko od polskiego pierwowzoru z 1923 roku. Ilustracja na okładce współgra w pełni z nowym tytułem zaproponowanym w przekładzie: widzimy zatem w tle tytułowy dom na polanie, natomiast na pierwszym planie wizerunek młodej dziewczyny w staroświeckiej sukni w stylu głównej bohaterki powieści Lucy Maud Montgomery. Całość utrzymana jest w mocnych barwach: intensywna zieleń drzew, błękit i pomarańcz stroju bohaterki. Stylistyka ta może także przywołać na myśl historię o miłości, co zresztą sugeruje podtytuł:

Opowieść o Marii Chapdelaine, który wraz z wizerunkiem pięknej, zamyślanej młodej dziewczyny może kojarzyć się z lekką, romantyczną opowieścią dla nastolatka. Okładka ta, obok opisanej wcześniej okładki *Kamouraski*, zdaje się najmocniej i najdobitniej sugerować interpretację dzieła literackiego, a przede wszystkim wpływać na wybór dzieła przez konkretną grupę czytelników, lub raczej czytelniczek, już na poziomie dokonywania wyboru w księgarni czy bibliotece.

Czwarta strona okładki, miejsce strategiczne

Jak zauważył Genette, czwarta strona okładki to bardzo ważne miejsce strategiczne, a jego kompozycja zależy w przeważającej mierze od wydawcy. Wśród elementów, które ją tworzą, znaleźć można, obok ewentualnego przypomnienia nazwiska autora oraz tytułu książki, także notkę biograficzną, fragmenty pozytywnych recenzji lub wypowiedzi na temat danego utworu, ewentualnie wcześniejszych utworów twórcy, wzmiankę o innych dziełach autora wydanych u tego samego wydawcy itd. (Genette, 1987: 28). Na czwartej stronie okładki może pojawić się również *prière d'insérer*, czyli – zgodnie z definicją Genette'a –

krótki tekst (z reguły od pół strony do strony), który opisuje, za pomocą streszczenia lub innego środka oraz najczęściej w sposób waloryzujący, dany utwór literacki, z którym od ponad półwiecza w jakiś sposób jest związany. (1987: 98)

Skibińska przypomina zaproponowane przez Adama Wolańskiego w poradniku *Edycja tekstów* (2008) określenie „zaproszenie do wnętrza”, które – jej zdaniem – akcentuje funkcję tekstu z okładki, jaką ma być zachęta do zapoznania się z zawartością książki (2011: 222). W swojej analizie paratekstów polskich przekładów literatury francuskiej badaczka traktuje „zaproszenie do wnętrza” jako gatunek tekstu użytkowego o funkcji nakłaniającej, występującego na czwartej stronie okładki. Obejmuje zatem tą nazwą zarówno te elementy, które wchodzą współcześnie w skład *prière d'insérer* (na przykład fragment pochlebnej recenzji książki), jak i te, które – zdaniem Genette'a – są od *prière d'insérer* odrębne, takie jak notka biograficzna, siłą rzeczy nieodnosząca tylko do konkretnego dzieła literackiego (por. Genette, 1987: 108)⁷.

⁷ Używając określenia „zaproszenie do wnętrza”, będę miała również na myśli całości kształt tekstów opublikowanych na czwartej stronie okładki, których celem jest zachęta do zapoznania się z książką. Warto przy okazji przypomnieć, że Gérard Genette w swoim opracowaniu podkreślał, iż w przypadku *prière d'insérer* pierwotnie chodziło o swoisty nakaz, formę nacisku, jaki poprzez krótki prospekt dołączony do egzemplarzy dla krytyków wywierali wydawcy na redaktorów czasopism, by ci umieścili na ich łamach wzmiankę o ukazaniu się książki. Rzecz jasna, z czasem zaczęto adresować *prière d'insérer* do szerszego grona odbiorców, dzisiaj zaś – najczęściej znajdujące się na okładce czy ob-

Bardzo często opis na czwartej stronie okładki wzbogacony jest o wzmiankę na temat nagród literackich i międzynarodowej sławy książki. Nie zapominajmy, że przekład zostaje, zgodnie z opinią Marie-Hélène Torres, wyrwany ze swej kultury i umieszczony w kulturze docelowej (cyt. za Skibińska, 2013: 26). Informacja dotycząca nagród literackich i sławy dzieła spełnia podwójną rolę: po pierwsze, pozwala czytelnikowi przekładu na jego umiejscowienie, po drugie, pomaga w jakiejś mierze osiągnąć sukces wydawniczy w kulturze docelowej.

Pierwsza chronologicznie publikacja, czyli polska wersja *Marii Chapdelaine*, zawiera na czwartej stronie w zasadzie tylko tekst reklamowy. U góry strony widnieje tekst „EOS wydaje tylko arcydzieła! Najlepsze dzieła francuskie w najlepszych polskich tłumaczeniach”. Dalej następuje lista przekładów, które ukazały się drukiem i tych, które powinny się wkrótce ukazać. Mamy tu zatem między innymi Jeana de La Bruyère’a, Anatola France’a, François de La Rochefoucauld, François Mauriac i Hémona. O ile istotnie autor *Marii Chapdelaine* był Francuzem, o tyle umieszczenie jego nazwiska i powieści wśród pisarzy i dzieł francuskich pozbawia czytelnika właściwego kontekstu: chodzi wszak o utwór napisany, co prawda, przez autora urodzonego w Bretanii, ale będący zarazem sztandarowym tekstem francuskiej Kanady. Ową francuskość powieści podkreśla jeszcze informacja na trzeciej stronie okładki, mówiąca o tym, że wydawnictwo EOS nabyło wyłączne prawo do tłumaczenia na język polski od „firmy B. Grasset (Paryż)”.

Kolejne dwie powieści, *Pierwsza zima w życiu Emanuela* oraz *Życie za śmierć*, pozbawione są jakiegokolwiek tekstu na czwartej stronie okładki. Zdaniem Genette’a brak informacji w tym ważnym strategicznie miejscu to także ważna informacja – sygnał dla czytelnika, swoista oznaka prestiżu (1987: 29). Istotnie, w przypadku pierwszej pozycji brak tekstu wynika ze specyfiki serii wydawniczej (opisanej wcześniej serii Nike), kojarzonej przez czytelników jednoznacznie jako prestiżowa. Wydanie zostało wyposażone w obwolutę – zresztą także zgodnie z wydawniczą tradycją serii – i dodatkowy tekst pojawia się na jej wewnętrznym skrzydełku. Zacytuję go w całości, jako że jest to tekst krótki, przez co wpisuje się w opisany przez Skibińską model: „krótko i tak, żeby przyciągnąć uwagę” (2011: 222). Następnie wskażę typowe elementy konstytutywne tekstu tego rodzaju.

Marie-Claire Blais, poetka i powieściopisarka francuska z Kanady, debiutowała w roku 1959. „Pierwsza zima w życiu Emanuela” przyniosła jej w roku 1966 „Prix Médicis”, a także uznanie recenzentów i czytelników zarówno w Kanadzie i Francji, jak w Stanach Zjednoczonych, gdzie ukazała się w angielskim przekładzie. Autorka niezwykle śmiałym i ostrym piórem kreśli obraz Kanady niepodobny do rozpowszechnionych wyobrażeń o bogatym kraju, Arkadii myśliwych i automobilistów. Z naturalistycznych realiów Marie-Claire Blais buduje dziwną, pełną pasji i poezji opowieść o ro-

wolucie – trafia do tych, którzy zechcą zajrzeć do księgarni i wziąć do ręki książkę (por. Genette, 1987: 98 i nast.).

dzinie Emanuela: o despotycznej babce, bracie żyjącym w świecie własnej wyobraźni, siostrze, która marzy o klasztorze, lecz łąduje w domu publicznym, o ludziach pozornie prymitywnych, w których nawet nędza nie może stłumić potężnych indywidualności.

W swojej analizie „zaproszeń do wnętrza” polskich przekładów współczesnych powieści francuskich Skibińska wskazuje na nieodzowność występowania dwóch rodzajów informacji: o autorze oraz o samej książce. Podobny schemat daje się zauważyć w powyższym tekście: nie pojawia się, co prawda, data urodzenia, często umieszczana na początku notki biograficznej, mamy natomiast narodowość oraz wzmiankę o poczytności autorki, poprzez informację o przyznaniu przetłumaczonej książki prestiżowej nagrody. Tym sposobem informacja o autorze płynnie zamienia się w informację o książce wraz z kluczowym i w zasadzie nieodzownym sformułowaniem o jej międzynarodowej sławie (książka zyskała uznanie czytelników w Kanadzie, we Francji oraz w Stanach Zjednoczonych). Ponad połowę tekstu zajmuje jego ewaluacja (autorka kreśli obraz Kanady „niezwykle śmiałym i ostrym piórem”, „buduje dziwną, pełną pasji i poezji opowieść”), w którą wpleciono krótkie streszczenie.

Podobny schemat powiela krótka notka w *Życiu za śmierć*, także zamieszczona na wewnętrznym skrzydełku obwoluty. Mamy zatem identyfikację czasową, terytorialną i językową („Yves Thériault jest współczesnym pisarzem kanadyjskim. Pisze po francusku”). W dalszej części następuje pozytywna ewaluacja jego dokonań twórczych: „Wiele spośród jego powieści i opowiadań doczekało się kilku wydań”. Następnie pojawia się pozytywnie wartościująca informacja o wydanej książce: „*Życie za śmierć* w oryginale nazwana imieniem głównego bohatera – zdobyła Pierwszą Nagrodę Prowincji Quebec i była tłumaczona na japoński, niemiecki, włoski, serbo-chorwacki i portugalski”. Kolejną całośćkę notki stanowi już krótkie streszczenie połączone z ewaluacją pisarza, czemu służą użyte określenia: zatem jest to „maksymalnie wierny obraz surowego świata tundry”, a „[w]arsztat stosowanych środków zdradza pisarza o wyjątkowej intuicji twórczej”.

Pierwsza opublikowana w Polsce po transformacji ustrojowej quebecka powieść, *Kamouraska. Miłość i zbrodnia*, oprócz kontrowersyjnej i manipulującej odbiorem okładki ma także bardzo sugestywne „zaproszenie do wnętrza”. Nie wpisuje się ono w przywołany wcześniej model, nie pojawiają się zatem żadne informacje na temat autorki, uznanej poetki i pisarki z panteonu literackich gwiazd Quebecu, czytelnik nie pozna także jej bogatego dorobku, uhonorowanego zresztą licznymi nagrodami, odnajdzie natomiast trzy różniące się wielkością i rodzajem czcionki elementy. Pierwszy to typowy chwyt marketingowy, czyli pytanie retoryczne, mające zachęcić do sięgnięcia po książkę: „Gdy mężczyzna i kobieta poczuje (*sic!*) – choćby raz w życiu – to straszliwe pożądanie, czyż mogą odtąd żyć jak wszyscy?”, które współgra zresztą idealnie z przywodzącą na myśl popu-

larne romansidło okładką. Czcionka pierwszej części jest zdecydowanie większa niż drugiej, ta zaś stanowi często występujący na czwartej stronie okładki fragment powieści. Wreszcie trzecia część, napisana największą czcionką, na dodatek kursywą, to krótkie streszczenie, którego pole semantyczne oscyluje wokół namiętności i gwałtownych uczuć („kłębowisko wspomnień”, „dramat młodości”, „miłość, nienawiść, zbrodnia z premedytacją”, „świat instynktów i niepohamowanych namiętności”).

Takie „zaproszenie do wnętrza” to niejedyny przypadek wśród polskich przekładów quebeckich powieści. Podobny schemat, mogący prowadzić do zaburzenia obrazu dzieła, charakteryzuje nowy przekład *Marii Chapdelaine*, zatytułowany *Dom na polanie. Opowieść o Marii Chapdelaine*. Opisana wcześniej okładka w pełni koresponduje z tekstem na jej czwartej stronie, także podzielonym na trzy części. Pierwsza z nich to sugestywnie zarysowane za pomocą równoważników zdań ramy czasowo-przestrzenne:

Kanada, Quebec, początek XX wieku.
Środek dziewiczej puszczy.
Miesiąc wiosny. Miesiąc jesieni.
Trzy upalnego lata.
I siedem miesięcy zimy.
Mroźnej, śnieżnej, wietrznej... zabójczej.

Druga część to szkicowe zarysowanie postaci i fabuły:

Pionierscy osadnicy. Karczują las.
Tworzą farmy i siedliska.
Małżeństwo z szóstką dzieci. Wśród nich dorastająca, piękna Maria.
O jej rękę stara się trzech młodych
wyjątkowych mężczyzn.

Wreszcie trzecia część to pytania, sugerujące już zresztą odpowiedzi, które zachęcić mają do lektury:

Kto zdobędzie serce Marii?
Jakiego wyboru dokona dziewczyna?
Czemu będzie on tak dramatyczny?
Co ją do niego skłoni?
Czy tu chodzi tylko o miłość?
Czy może o coś znacznie więcej?

Tak skonstruowane „zaproszenie do wnętrza” znacząco wpływa na opinię czytelnika, tworząc obraz powieści jako schematycznej historii miłosnej. Dociekliwy czytelnik, jeśli zajrzy do środka, znajdzie na wewnętrznych stronach

okładki bardziej obiektywne i przydatne informacje: obszerny życiorys autora na drugiej oraz literackie losy powieści Hémona na świecie i w Polsce, ze szczególnym naciskiem na jej sławę (przekłady na ponad dwadzieścia języków, liczne adaptacje radiowe, telewizyjne i kinowe, a nawet fakt, iż imieniem Marii nazwano jedno z hrabstw w Kanadzie) na trzeciej stronie okładki.

Co ważne, ów okładowy paratekst wpisuje się w ogólną tendencję polegającą na tym, że perytekst wydawniczy już dawno porzucił w sensie fizycznym bezpośrednie otoczenie tekstu właściwego i na dobre zadomowił się między innymi w sieci. Mamy zatem w internecie reprodukcje okładek, wraz z kluczowymi czwartymi stronami, przede wszystkim na stronach wydawnictw, ale także wszelkiego rodzaju księgarń internetowych i aukcji. Paratekst okładowy, związany niejako fizycznie z tekstem dzieła, oddalił się zatem od niego i w przestrzeni wirtualnej stał się epitekstem, czyli tym, co cytowany już francuski badacz określał jako „to, co pojawia się dookoła tekstu właściwego, ale w pewnej odległości, na zewnątrz tekstu”. Zresztą, co ciekawe, Genette opisywał podobną ewolucję w przypadku samego *prière d'insérer*, tekstu, który był początkowo epitekstem pozatekstowym, a stał się perytekstem dzięki pojawieniu się na okładce książki. Dziś w zasadzie można uznać, jeśli weźmie się pod uwagę ważną rolę internetu, że ogólnie perytekst wydawniczy stał się na powrót epitekstem. Przejście od perytekstu edytorialnego do epitekstu opisywał już także Lane, niejako kontynuator myśli Genette'a, stwierdzając, iż tekst z czwartej strony okładki przemieszcza się czasem poza fizycznie pojmowaną książkę i pojawia na przykład w katalogach wydawniczych, ulotkach czy też właśnie w internecie⁸.

Co ciekawe, ów tekst w podwójnym wcieleniu, opublikowany jako „zaproszenie do wnętrza” oraz pełniący funkcję marketingową na stronie wydawnictwa, przestrzega zazwyczaj opisanych wcześniej zasad. Tak jest z chronologicznie następną po *Kamourasce* powieścią *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem* Laferrière'a. Zarówno na stronie Państwowego Instytutu Wydawniczego, który książkę opublikował, jak i na stronach księgarń internetowych, pojawia się pierwsza strona książki oraz tekst krótkiej notki wydawniczej z czwartej strony okładki:

Błyskotliwy debiut Dany Laferrière'a, urodzonego w Port-au Prince w 1953 roku, to dowcipna i niezwykle prowokacyjna opowieść o młodym czarnoskórym pisarzu, islamie, muzyce jazzowej, literaturze i kobietach. Białych kobietach. Brawurowo opisany dekadenski nastrój życia wielkomiejskich artystów z wisielczym poczuciem humoru, dynamicznie prowadzoną narracją i efektownym luzem. (www.piw.pl)

Można tutaj dostrzec opisywane już wcześniej elementy: skrótowy biogram autora, ograniczony do daty i miejsca urodzenia, krótkie streszczenie oraz ewalu-

⁸ Zob. Lane, 1992. Podobnej kwalifikacji dokonuje Iwona Loewe (2007: 220). Szerzej na ten temat zob. Warmuzińska-Rogóż, 2011b.

ację, która – jak zauważa Skibińska – najczęściej przybiera postać pozytywnie nacechowanych przymiotników i przysłówków („błyskotliwy”, „brawurowo opisany”, „dynamicznie prowadzona narracja”, „efektowny luz”). Zacytowana notka spełnia także warunki „zaproszenia do wnętrza” opisane przez Loewe, a zatem ma formę bezosobowej definicji, jako że nie jest ważne dla odbiorcy, kto jest autorem opisu na okładce (2007: 88–89). Jej skrócona forma pojawia się także na stronach kilku księgarni internetowych, w tym Gandalfa – tam wzbogacona jest o krótki fragment powieści. Ten ostatni widoczny jest także na stronie wydawcy, który czytelnikowi zainteresowanemu powyższym opisem, a w tym wypadku także prowokacyjnym tytułem, oferuje kolejną zakładkę, zawierającą tym razem rozbudowany biogram autora:

Dany Laferrière urodził się w 1953 roku w Port-au-Prince na Haiti. Pracował jako dziennikarz w „Petit Samedi Soir” oraz w Radio Haiti. W 1976 roku, po śmierci przyjaciela Gasner Raymonda opuścił Haiti. W 1985 roku w Kanadzie ukazała się pierwsza powieść Laferrière’a *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer*, która odniosła sukces i została przetłumaczona na wiele języków. Za książkę *L’Odeur du café* pisarz otrzymał nagrodę Carbet de la Caraïbe, dwa lata później, za powieść *Le goût des jeunes filles* uhonorowano go nagrodą Edgar – L’Espérance, natomiast powieść *Le cri des oiseaux fous*, dedykowaną Gasner Raymondowi, wyróżniono literacką nagrodą Marguerite Yourcenar w 2001 roku.

Dany Laferrière mieszka w Miami. Dotychczas jedyną jego książką, jaka ukazała się w polskim przekładzie, jest debiutancka, komiczna, prowokacyjna powieść w rytmie bee bop *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem*. (www.piw.pl)

W powyższym fragmencie uwagę zwraca obecność czasowników w czasie teraźniejszym, które – zdaniem Loewe – „uobecni[ają] nabywcy osobę autora tekstu głównego” (2007: 97).

Jeśli już mowa o Laferrière, warto spojrzeć na czwartą stronę okładki jego drugiej opublikowanej w Polsce książki, zatytułowanej *Smak młodych dziewcząt*. Notkę otwiera następujące zdanie: „Dojrzewanie w upalnym słońcu Haiti, w cieńnię junty wojskowej i otoczeniu pięknych dziewcząt”, które jest krótkim wprowadzeniem w tematykę powieści i współgra z dodanym w wersji polskiej podtytułem: „Pikantna opowieść o Haiti”, pełniąc oczywiście rolę reklamy. Następnie wydawnictwo umieszcza na czwartej stronie okładki rozbudowane streszczenie zakończone fragmentem nawiązującym zarówno do podtytułu, jak i do pierwszego zdania „zaproszenia do wnętrza”: „W powieści *Smak młodych dziewcząt* polityczna poprawność traci na znaczeniu, kiedy pisarz z Haiti dotyka kwestii inicjacji seksualnej. W tych rejestrach Laferrière był zawsze wirtuozem”. Całość zamyka krótka notka biograficzna autora, zawierająca informację o jego pocho-

dzeniu („urodzony na Haiti”), miejscu zamieszkania (Kanada), głośnym debiucie oraz dorobku, na który składa się kilkanaście powieści i dokonania filmowe. Ostatnie zdanie notki to ponownie ewaluacja powieści: „*W Smaku młodych dziewcząt* [Laferrière – J.W.-R.] powraca do ojczystego kraju i kreśli przejmującą, a przy tym bardzo dowcipną opowieść o dojrzewaniu”. Co ważne, tekst notki koresponduje z okładką, tworząc spójną całość stylistyczną. Warto także zajrzeć na stronę wydawcy, Świata Książki, gdzie odnajdziemy, co prawda, nieco inne informacje niż na czwartej stronie okładki, jednak w pełni wpisują się one w wymogi gatunku poprzez obecność streszczenia i waloryzacji:

Dany, obecnie pisarz, nigdy nie zapomni weekendu, który odmienił jego życie. Był rok 1971, miał piętnaście lat. Przypadkowo wpłątany w uliczną awanturę, bał się wrócić do domu i ukrył się u swej sąsiadki Miki oraz jej koleżanek. Wśród młodych, zwariowanych kobiet, wypełniających dni zabawami, seksem i fantazjowaniem, grzeczny chłopiec i miłośnik poezji pobierał pierwsze lekcje miłości...

Napisana z humorem bezpruderyjna pochwała młodości i urody życia w cieniu ostatnich dni rządów haitańskiego dyktatora, zwanego Papa Doc. (www.swiatksiazki.pl)

Poza tym strona zawiera odnośnik do noty o autorze, która okazuje się notą wydawcy na temat powieści, odnośnik do trzystronicowego, zapisanego w formacie PDF fragmentu książki oraz odnośnik do recenzji.

W porównaniu z dwiema poprzednimi trzecia wydana w Polsce powieść Laferrière’a ma bardzo skromne „zaproszenie do wnętrza”, składa się ono bowiem z krótkiego fragmentu powieści. Książka wyposażona została jednak także w wewnętrzne skrzydełka, które zawierają bardziej rozbudowane teksty spełniające typowe zadanie. Tekst na pierwszym skrzydełku otwiera pytanie, swoisty wabik: „Czy to prawda, że stary prezydent powołał armię zombi, żeby stawić czoło armii amerykańskiej?”. Następnie wydawca wyjaśnia, czym jest tytułowy kraj bez kapelusza, i płynnie przechodzi do streszczenia powieści. Trzecia część tekstu stanowi z kolei krótką ewaluację z typowymi elementami składowymi, a zatem powieść to „wybuchowa mieszanka stylów i gatunków”, a pisarz ma „własny, rozpoznawalny ton, który czyni zeń jednego z najważniejszych współczesnych pisarzy haitańskich”. Nie pojawia się tu zatem żadna wzmianka o literackich związkach Laferrière’a z Quebeciem i przynależnością do nurtu neoquebeckiego. Niemniej Kanada jako kraj emigracji pisarza obecna jest na drugim skrzydełku, zawierającym krótki życiorys Laferrière’a, także spełniający normy gatunkowe. Mamy zatem jego datę i miejsce urodzenia, wzmiankę o debiucie, czyli opublikowanym także w Polsce *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem*, oraz o drugiej przetłumaczonej powieści, co stanowi cechę zaobserwowaną także przez Skibińską w polskich paratekstach francuskich przekładów, a mianowi-

cie odniesienie do obecności pisarza w polskim polu literackim, dalej następuje krótka charakterystyka jego twórczości, którą kończy informacja o przyznaniu Laferrière'owi Nagrody Médicis za *L'énigme du retour*, co ma zapewne implícytnie świadczyć o sukcesie autora we Francji. Na stronie wydawnictwa Karakter czytelnik odnajdzie ten sam okładowy perytekst, czyli tekst z pierwszego skrzydełka, po którym natychmiast następuje życiorys pisarza. Brak tylko fragmentu powieści. Całość sprawia spójne wrażenie, wydawca nie manipuluje odbiorcą, informuje, ale także zachęca.

Na koniec przyjrzyjmy się trzem powieściom wydanym w latach 2007–2008. Różnią je postać autora, tłumacza, a także miejsce wydania. Noir sur Blanc, wydawca powieści *Dziewczynka, która za bardzo lubiła zapalki* Soucy'ego, idzie w ślady wymienionych wcześniej wydawców, proponując jako „zaproszenie do wnętrza” streszczenie:

Ta niezwykła powieść wymyka się wszelkim próbom klasyfikacji. Wyrafinowany horror z elementami romansu, groteski, magii i suspense? Czy może poetyckie studium patopsychologiczne z odniesieniami do Spinozy i Saint-Simona? Historia rozpoczyna się śmiercią bogatego właściciela odciętej od świata posiadłości. Osierocone dzieci muszą jakoś zdobyć trumnę i pochować ojca. Jedno z nich udaje się zatem do pobliskiego miasteczka, którego nigdy wcześniej nie widziało. Ta niesamowita wyprawa zamieni się z czasem w podróż do tajemnic przeszłości, tym bardziej mrocznych, że relacjonowanych przez osobę, która nie do końca uświadamia sobie sens zachodzących wydarzeń. (www.noir.pl)

Tekst wzbogacony jest o biogram Soucy'ego, który zawiera kilka informacji na temat jego pochodzenia i miejsca w literaturze Kanady („jeden z najbardziej znanych przedstawicieli współczesnej francuskojęzycznej literatury kanadyjskiej”), wykształcenia, silnych związków z Japonią, a także przebiegu kariery pisarskiej. Notkę kończy nieodzowna wzmianka o przykładzie na kilkanaście języków oraz o przyznanej pisarzowi nagrodzie Prix Ringuet de l'Académie des Lettres du Québec. Co ważne, wersja internetowa jest znacznie rozbudowana w stosunku do tekstu, który pojawia się na okładce powieści, ale obydwie zawierają liczne określenia ewaluujące pozytywnie pisarstwo Soucy'ego.

Sposób przedstawienia *Mistrza gry* Kokisa na czwartej stronie okładki należy do perytekstów skromnych: brak zatem życiorysu autora czy odniesień do jego twórczości, nagród, tłumaczeń na inne języki. Wydawca ograniczył się do krótkiego streszczenia:

Po stworzeniu świata Bóg z nudów zaczął się zabawiać z co ciekawszymi przedstawicielami rodzaju ludzkiego. Przyjmując postać różnych osób, wyjawia tym, którzy go interesują, kim naprawdę jest i jakie są reguły jego gry.

Pewnego wieczoru dosiada się w barze do Iwana Sierowa, młodego teologa, który stracił wiarę. Iwan w końcu przystępuje do gry, ale tylko mu się wydaje, że gra jak równy z równym.

W wersji internetowej na stronie wydawnictwa powyższy tekst wzbogacony zostało następujący fragment: „Powieść Brazylijczyka mieszkającego w Kanadzie, autora wielu bestsellerów, laureata licznych nagród literackich. Pierwsze wydanie polskie” (www.merlin.pl), który można potraktować jako szczątkową wersję biogramu autora oraz nieodzownych elementów pozytywnie ewaluujących. Przykład ten jest o tyle ciekawy, że dominuje w nim część prezentacyjna, nie ma waloryzacji bezpośredniej. Częściowo pozytywną ocenę stanowi sposób sformułowania informacji biograficznej: dowiadujemy się, że to powieść „autora wielu bestsellerów, laureata licznych nagród literackich”. Jednak jeśli czytelnik, zachęcany streszczeniem na czwartej stronie okładki, zajrzy do środka, odnajdzie na trzeciej stronie krótki biogram autora spełniający wymogi gatunkowe: jest zatem data i miejsce urodzenia („1944 w Rio de Janeiro”), zawód, wzmianka o związkach pisarza z Kanadą, przegląd oraz pozytywna ocena jego dzieł, które są „wysoko oceniane zarówno przez krytyków, jak i czytelników, często nagradzane, wydawane w wielu krajach”.

W porównaniu z poprzednimi perytekst wydawniczy *Wysp Hurracana* Lefebvre’a jawi się jako skromny, gdyż ogranicza się do fragmentu tekstu głównego zaprezentowanego na czwartej stronie okładki, nie powiela zatem opisanego wyżej schematu. Na stronie Wydawnictwa Marek Derewiecki pojawia się oczywiście reprodukcja okładki, jest także przedruk tekstu z czwartej strony okładki, brak natomiast biografii autora czy też ewaluacji pisarstwa Lefebvre’a. Jako ciekawostkę podajmy, że w porównaniu z perytekstem wydawniczym bardziej rozbudowana jest prezentacja książki na stronie niektórych księgarni internetowych. Dla przykładu, księgarnia historyczno-militarna historyton.pl wzbogaca skromną prezentację powieści zaczerpniętą z czwartej strony okładki o jej streszczenie:

Historia ta oparta jest na faktach. Ferdynand Paleolog naprawdę zmarł na Barbadosie w 1670 roku. Tabliczka umieszczona na ścianie kościoła w Landulph, w Kornwalii, przedstawia pochodzenie jego ojca, Teodora, ostatniego z rządzącej aż do podboju Turków w Konstantynopolu linii. W czasie greckiej wojny o niepodległość, powstańcy faktycznie usiłowali odnaleźć barbadyjską gałąź cesarskiej rodziny i byli gotowi oddać jej tron Grecji. (www.historyton.pl)

Jeśli jednak zajrzemy do *Wysp Hurracana*, okaże się, że jest to fragment noty „Od Autora”, która otwiera powieść, na dodatek fragment znacznie skrócony i pozbawiony odnośników wskazujących na jego autorstwo.

Hybrydyczność tłumaczonego tekstu

Tytuł może być postrzegany jako pierwszy element tekstu, na który czytelnik zwróci uwagę, dlatego w przypadku przekładu staje się on dogodnym miejscem do „transakcji międzykulturowych” pomiędzy tłumaczem, wydawcą i autorem (Risterucci-Roudnicky, 2008: 30). Nie przypadkiem zresztą znalazł się on w centrum zainteresowania wyznawców teorii *skopos*, między innymi Christine Nord, która – podobnie jak inni funkcjonałści – nie szuka ekwiwalencji między oryginałem a przekładem, skupia się natomiast na celu i funkcji tytułu (por. Nord, 1993). Teoria *skopos* przydatna może być szczególnie w rekonstrukcji i zrozumieniu wyborów wydawców, dotyczących tytułu przekładu, oraz w przypadku strategii przeniesienia tekstu do innej kultury, sytuującej się po stronie akulturacji bądź egzotyzacji.

Pamiętajmy, że tytuł oryginalny przynależy niejako do danej kultury wyjściowej, czasem wpisuje się w istniejące w tej kulturze konwencje, często zawiera właściwe językowi wyjściowemu gry słowne oraz elementy intertekstualne, stąd szerokie pole do obserwacji wszelakich operacji przekładowych, jakich dokonuje tłumacz stojący czasem w obliczu ewidentnej nieprzekładalności.

Proponując typologię tytułów, Risterucci-Roudnicky bierze za punkt wyjścia konstatację, iż najważniejsza jest relacja, jaka łączy tłumaczony tytuł z oryginałem. Badaczka widzi tutaj trzy możliwe grupy tytułów: tytuł dosłowny, tytuł z modyfikacją oraz tytuł zmieniony, które należałoby rozpatrywać z perspektywy diachronicznej i synchronicznej, zwłaszcza w przypadku ponownego przekładu danego dzieła⁹.

W przypadku interesujących mnie polskich tłumaczeń literatury quebeckiej przeważają tytuły dosłowne. W tej kategorii Risterucci-Roudnicky umieszcza zarówno tytuły skopiowane w wersji oryginalnej do tłumaczenia, jak i dosłowne tłumaczenia tytułu. Zamieszczone w poniższej tabeli tytuły to, posiłkując się terminologią Krzysztofa Hejwowskiego, tłumaczenia syntagmatyczne, bez żadnych zmian czy naddatków (2012):

Tabela 4. Zestawienie tytułów dosłownych

Imię i nazwisko autora	Tytuł/podtytuł	Tytuł oryginalny
Dany Laferrière	<i>Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem</i>	<i>Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer</i>
Sergio Kokis	<i>Mistrz gry</i>	<i>Le maître de jeu</i>

⁹ Podzielam opinię Danielle Risterucci-Roudnicky – jej zdaniem tytuły antologii, zbiorów i innych tego typu publikacji, w których wybór tłumaczonych tekstów to zjawisko występujące jedynie w kulturze docelowej, należy rozpatrywać oddzielnie (2008: 31), co czynię w rozdziale ósmym.

Gaétan Soucy	<i>Dziewczynka, która za bardzo lubiła zapalki</i>	<i>La petite fille qui aimait trop les allumettes</i>
Louis Lefebvre	<i>Wyspy Hurracana</i>	<i>Le collier d'Huracan</i>
Dany Laferrière	<i>Kraj bez kapelusza</i>	<i>Pays sans chapeau</i>

Delikatne zmiany, naddatki lub zamiana elementów z tytułu/podtytułu pojawiają się z kolei w kategorii tytułów zmodyfikowanych, do których zaliczyć można następujące pozycje:

Tabela 5. Zestawienie tytułów zmodyfikowanych

Imię i nazwisko autora	Tytuł/podtytuł	Tytuł oryginalny
Louis Hémon	<i>Marja Chapdelaine. Opowiadanie osnute na tle stosunków w Kanadzie francuskiej</i>	<i>Maria Chapdelaine</i> (brak wzmianki w paratekście polskiego wydania)
Marie-Claire Blais	<i>Pierwsza zima w życiu Emanuela</i>	<i>Une saison dans la vie d'Emmanuel</i>
Anne Hébert	<i>Kamouraska. Miłość i zbrodnia</i>	<i>Kamouraska</i>
Dany Laferrière	<i>Smak młodych dziewcząt. Pikantna opowieść o Haiti</i>	<i>Le goût des jeunes filles</i>

Ciekawie przedstawia się pierwszy tytuł z listy, w którym dokonano delikatnej zmiany zapisu imienia głównej bohaterki na wersję powszechnie stosowaną w przedwojennej Polsce. Dodatkowo tytuł wyposażony został w podtytuł wprowadzający czytelnika w tematykę dzieła poprzez wskazanie miejsca akcji, które tym samym staje się pełnoprawnym bohaterem, oraz poprzez wskazówkę gatunkową („opowiadanie”, które jednakowoż jest powieścią).

Delikatną konkretyzację zawiera drugi z tytułów: oto z jednej pory roku staje się eksplicytnie pierwszą zimą w życiu bohatera, co jest w zasadzie zgodne z fabułą powieści, stanowi jednak naddatek i ingerencję w tytuł. Zdecydowanie większą ingerencję zawierają dwa pozostałe tytuły: oto toponim Kamouraska, który zapewne polskiemu czytelnikowi niewiele mówi, został wzbogacony o dwa rzeczowniki określające tekst jako powieść o miłości, zapewne pełną namiętności i dramatyzmu, sądząc po zastosowaniu wyrazu „zbrodnia”. Tytuł współgra zresztą z okładką, o czym była mowa już wcześniej. Podobnie rzecz ma się z powieścią Laferrière’a, której – jakże obiecujący – tytuł *Smak młodych dziewcząt* został wzbogacony o podtytuł: *Pikantna opowieść o Haiti*, zapewne w celu wybitnie marketingowym.

Trzecia zaproponowana przez Risterucci-Roudnicki kategoria to całkowita zmiana tytułu. Przesłanką prowadzącą do takiego zabiegu jest najczęściej konieczność wprowadzenia dzieła w nowy obieg literacki w przypadku, gdy tytuł

oryginalny nie byłby dla odbiorców przekładu szczególnie zrozumiały czy atrakcyjny. Oba zmienione w polskich wersjach tytuły to nazwy własne, co częściowo może tłumaczyć wprowadzenie nowego tytułu:

Tabela 6. Zestawienie zmienionych tytułów

Imię i nazwisko autora	Tytuł/podtytuł	Tytuł oryginalny
Yves Thériault	<i>Życie za śmierć</i>	<i>Agaguk. Roman esquimau</i>
Louis Hémon	<i>Dom na polanie. Opowieść o Marii Chapdelaine</i>	<i>Maria Chapdelaine</i>

W pierwszym przypadku mamy do czynienia z antroponimem odnoszącym się do głównego bohatera. Wydawca decyduje się na całkowitą zmianę tytułu, wprowadzając sformułowanie stanowiące niejako podsumowanie fabuły powieści i kierując odbiór w polskim polu literackim. Jako ciekawostkę podajmy perypetie niemieckiego tłumaczenia powieści, która w pierwszym wydaniu w roku 1960 zyskała tytuł *Agaguk. Roman einer Eskimo-Ehe* („powieść o eskimoskim ślubie”), natomiast dziewiętnaście lat później w tym samym przekładzie w drugim wydaniu opatrzona została tytułem *Agaguk. Roman eines Eskimojähgers* („powieść o eskimoskim myśliwym”). Zmiana podtytułu wpłynęła znacząco na pakt czytelniczy i horyzont oczekiwań czytelników: o ile tytuł pierwszego wydania kładzie nacisk na wątek miłosny i postać Iriook, żony Agaguka, która zyskuje pozycję równorzędną mężczyźnie, co współgra z tendencjami rządzącymi kulturą przyjmującą lat sześćdziesiątych, o tyle w drugim przypadku na pierwszy plan wysuwa się wątek antropologiczny powieści przygodowej, co z kolei idzie w parze z popularną w tym czasie literaturą w kulturze niemieckiej (por. Risterucci-Roudnicky, 2008: 34–35).

Z kolei w przypadku powieści *Dom na polanie. Opowieść o Marii Chapdelaine* mamy do czynienia z ponownym tłumaczeniem, tym razem ze zmienionym tytułem. Risterucci-Roudnicky przekonuje, że taka zmiana wynika z intencji pośrednika, który chce dostosować tłumaczone dzieło do kultury przyjmującej i bierze pod uwagę zmieniony kontekst odbioru nowego przekładu. W przypadku na nowo przełożonej *Marii Chapdelaine* można raczej mówić o profilu wydawnictwa oraz o chęci wpisania dzieła w ów profil, co zapewne doprowadziło do znaczącej zmiany tytułu¹⁰.

Przedmowy i posłowania

Główną cechą przedmowy w tłumaczonym tekście jest obecność w niej odbiorcy obcego, którego autor przedmowy chce przygotować na spotkanie z inną kulturą, umieszczając w niej informacje, wyjaśnienia merytoryczne, kulturo-

¹⁰ Szerzej o nowym kontekście ponownego przekładu *Marii Chapdelaine* piszę w rozdziale trzecim.

we i językowe, by nie dopuścić do niezrozumienia i umożliwić pełniejszy odbiór dzieła. Jak zauważa Risterucci-Roudnicky, wszelkie tego typu peryteksty, czyli przedmowy, posłowania, notki z wyjaśnieniami wydawcy lub tłumacza pełnią rolę mediatora językowego i międzykulturowego (2008: 48). Proponuje ona typologię przedmów i posłowi opartą na trzech następujących kryteriach:

- relacja językowa i kulturowa autora przedmowy do tłumaczonego dzieła: w obrębie tej kategorii można wyróżnić trzy podgrupy: przedmowę autor-ską, przedmowę allograficzną i przedmowę tłumacza;
- tożsamość autora przedmowy: może tu chodzić o autora, tłumacza lub wydawcę; czasem w obrębie jednego wydania pojawiają się wszystkie trzy możliwości;
- data przedmowy z pierwszego wydania przekładu lub z ponownego przekładu; to kryterium pozwala na analizę przekładu z perspektywy historycznej (Risterucci-Roudnicky, 2008: 49).

W przypadku wydanych w Polsce przekładów quebeckich powieści¹¹ przedmowy i posłowania są nieobecne, z jednym tylko wyjątkiem. Jest nim opublikowana w Czytelniku *Pierwsza zima w życiu Emanuela* Marie-Claire Blais. Autorem przedmowy jest Julian Rogoziński, tłumacz powieści, który stara się przybliżyć polskiemu czytelnikowi Kanadę z jej językową i tożsamościową specyfiką, a zaczyna od Jacques'a Cartiera i jego wyprawy. Następnie opisuje szeroko samą powieść, wpisując ją raczej w kontekst historii literatury francuskiej niżli quebeckiej. Ciekawe są liczne odniesienia do literatury francuskiej, jakie pojawiają się w jego wprowadzeniu, między innymi:

Warto zauważyć, że wysuwając na pierwszy plan tę sprawę [chodzi o matriarchat – J. W.-R.] pani Blais ukazała więź pokrewieństwa między garścią Francuzów żyjących w Kanadzie a ich europejskimi braćmi. Problem matriarchatu występuje żywo w powieściach czy dziennikach Mauriaka i Gide'a, a także w „Rodzinie Thibault” Rogera Martin du Gard. (Rogoziński, w: Blais, 1970: 8)

Odnosi się także między innymi do Juliana Greena i Marcellego Jouhandeau, opisując szeroko występujące w powieści kwestie religijności i podsumowując je jednym zdaniem: „Osobliwa Kanada” (Rogoziński, w: Blais, 1970: 9). Francuskie skojarzenia Rogozińskiego to w zasadzie także nic zaskakującego, wszak to jemu zawdzięczamy między innymi przekłady Jeana-Paula Sartre'a, Honoré de Balzaca, Blaise'a Cendrarsa, Alaina-René Lesage'a, Eugène'a Ionesco, André Gide'a i wielu innych. W przedmowie tłumacza odnajdziemy także fragment poświęcony

¹¹ Jak już wcześniej zaznaczyłam, nie odnoszę się w niniejszym rozdziale do wydanych w Polsce antologii, jako że nie są to przekłady zbiorów oryginalnie wydanych w kulturze wyjściowej, a książki stworzone na potrzeby polskiego odbiorcy. Ich specyfiką, w tym także specyfiką umieszczonych w nich przedmów, zajmuję się w rozdziale ósmym.

imionom w powieści Blais oraz próbę odczytania jej dzieła przez pryzmat kwestii społecznych. Tłumacz nie porusza natomiast kwestii przekładowych. Wybiera raczej ścieżkę mającą na celu wprowadzenie czytelnika do kultury wyjściowej i świata twórczości danego autora, co świadczy o szerszej roli tłumacza, nieograniczającej się li tylko do przełożenia tekstu. Ujawnia się tutaj pasja literacka Rogozińskiego, doskonałego krytyka literatury, który potrafił pisać z niezwykłą pasją, w sobie właściwy, bardzo indywidualny sposób (por. Matuszewski, 1980). Zgodnie z ukutą przez Marię Papadimę klasyfikacją tekstów od tłumacza przedmowa w *Pierwszej zimie w życiu Emanuela* to „głos wibrujący i namiętny”, czyli taki, który świadczy o głębokiej więzi tłumacza z autorem i dziełem, pełen zwieżeń i przemyśleń (2011: 30). Badaczka stwierdza, że

głos tłumacza daje się często słyszeć w przestrzeni otaczającej jego przekład, to znaczy w jego peritekście (przedmowie, posłowniu, przypisach i komentarzach). W tej przestrzeni nieautonomicznej, gdyż stwarzanej przez przekład, usytuowanej na jego obrzeżach, poza tekstem, a mimo to wchodzącej w skład książki, tłumacz może sobie pozwolić na mówienie o utworze i/lub o jego autorze, ale także – pośrednio lub wprost – o własnej pracy. (2011: 15)

Podsumowanie

Przegląd paratekstów opublikowanych w Polsce powieści quebeckich udowadnia tezę, iż tłumacz, choć stanowi nieodzowne ogniwo, dzięki któremu obce dzieło może ujrzeć światło dzienne w kulturze docelowej, nie jest jedyną instancją decyzyjną. O tym, w jaki sposób dany tekst zostanie zaprezentowany ewentualnemu czytelnikowi, decyduje przede wszystkim wydawca, który – jak przekonuje André Lefevere – obejmuje patronat, umożliwiając bądź powstrzymując tworzenie, czytanie i „prze-pisywanie” (ang. *rewrite*) literatury (1985: 227). Wśród czynności zawierających się w owym „prze-pisywaniu” znajduje się także, zdaniem badacza, decyzja o tworzeniu paratekstów przekładu, czyli wstępu, posłownia, przypisów, not wydawniczych itd. (Lefevere, 1985: 233–234). Powyższa analiza polskich wersji quebeckich powieści wykazała, iż obecnie wydawcy coraz chętniej sięgają w obręb paratekstu po narzędzia marketingowe, które pozwolą na sprzedanie „produktu”, jakim stała się książka. Nie jest to zresztą nic wyjątkowego, o takiej tendencji pisała już bowiem w kontekście literatury francuskiej tłumaczonej na język polski Skibińska.

Jak widzieliśmy, na sposób odbioru przełożonego dzieła ma wpływ już sam wybór wydawnictwa: prestiż domu wydawniczego wpływa na pierwszy ogład książki i może zadecydować o zainteresowaniu nią czytelnika. Wśród quebeckich powieści znajdują się zarówno takie, które doczekały się druku w renomowanych wydawnictwach i seriach wydawniczych, jak i takie, które ukazały

się w zaskakujących miejscach, biorąc pod uwagę ugruntowaną pozycję oryginału. Niewątpliwie z pierwszą kwestią, miejscem wydania, wiąże się druga, mająca niebagatelny wpływ na wybór danej książki przez czytelnika, czyli graficzny kształt okładki. Może on współgrać z treścią i wydźwiękiem dzieła, może delikatnie wprowadzać w tematykę, może jednak także sugerować, czasem nadmiernie, sposób odczytania powieści, nie mówiąc już o przypadkach, gdy okładka fałszuje w gruncie rzeczy prawdziwy obraz książki.

Bardzo często swoistym dopełnieniem okładki stają się peryteksty wydawnicze w postaci „zaproszeń do wnętrza”, zamieszczane na czwartej stronie okładki, czasem także na skrzydełkach, a następnie powielane na internetowych stronach wydawnictw. Analiza perytekstów wykazała, że spełniają one w większości wymogi gatunku, zwłaszcza jeśli chodzi o ich podstawową funkcję: prezentacyjno-rekomendacyjną. Oczywiście proporcje między prezentacją a rekomendacją są różne, niemniej jednak w większości przypadków przedstawiają pokrótce tekst, oferują zatem streszczenie, często w formie bezosobowej definicji, następnie ten tekst pozytywnie waloryzują dzięki obecności leksemów wartościujących¹². Część analizowanych „zaproszeń do wnętrza” to peryteksty skromne, ograniczające się do umieszczonego na okładce fragmentu tekstu głównego¹³.

Co ciekawe, żadne z zaprezentowanych „zaproszeń do wnętrza” nie zawiera cytatu z recenzji prasowej, polskiej lub pochodzącej z kultury wyjściowej, co jest – jak udowadnia Skibińska w swej analizie – częstą praktyką. Jeśli chodzi o polskie recenzje, wydaje się, że tłumaczenia literatury quebeckiej nie wywołują szerokiego odzewu w naszym kraju. Co do obcojęzycznych recenzji, trudno tu byłoby wskazywać jednoznaczny powód. Być może fakt, że żaden z wymienionych wyżej pisarzy nie jest w Polsce znany, powoduje, że *gros* ograniczonego przecież miejsca na czwartej stronie okładki przeznaczyć trzeba na krótki biogram autora i zarysowanie jego twórczości, a na pozytywną ewaluację w formie cytatu z recenzji lub opinii prasowej nie ma już miejsca.

Nieco inaczej wygląda sytuacja w przypadku paratekstów internetowych. Możemy tutaj zaobserwować coraz bardziej rozpowszechnioną praktykę użycia tekstów stworzonych przez internautów kryjących się za nickiem (internetowym pseudonimem) do rekomendacji tekstu w obrębie perytekstu, a więc także noty wydawniczej (Loewe, 2007: 100). W tym przypadku jesteśmy już jednak w obrębie epitektu, a nie perytekstu edytorskiego, mimo iż chodzi o stronę wydawcy: po pierwsze, ze względu na kryterium lokalizacji, po drugie, ze względu na dominującą funkcję ewaluacyjną, a po trzecie, ze względu na ujawnione autorstwo.

¹² Wyczerpujący opis wzorca kanonicznego noty wydawniczej proponuje Iwona Loewe (2007: 87 i nast).

¹³ Opisane powyżej elementy można sklasyfikować zgodnie z terminologią zaproponowaną przez Loewe jako „pre-teksty”, a zatem specyficznego rodzaju parateksty, których funkcja polega na zakomunikowaniu „o zaistnieniu w najbliższym czasie lub przestrzeni innego tekstu i zachęcenie do jego odbioru” (2004).

Elementem *par excellence* marketingowym staje się także tytuł tłumaczonego dzieła, stąd nierzadkie decyzje o jego zmianie względem oryginału lub też o dodaniu podtytułu. Przegląd przełożonych na język polski quebeckich powieści pokazuje, iż mamy do czynienia z praktykami zróżnicowanymi, które z jednej strony zależą od konstrukcji tytułu w oryginale (jak widzieliśmy, zazwyczaj tytuł składający się z nazwy własnej zyskuje inną wersję w przekładzie), z drugiej nierzadko także wynikają ze zwyczaju obowiązującego w danym wydawnictwie oraz – zapewne – z chęci zainteresowania czytelnika.

Na koniec warto podkreślić, że zaskakuje fakt, iż tylko jedna powieść spośród badanego korpusu wyposażona została w przedmowę, chociaż kultura i literatura quebecka nie są szerzej znane w Polsce. Być może wprowadzenie w specyfikę literatury quebeckiej spowodowałoby większe zainteresowanie nią polskich czytelników, z pewnością natomiast ułatwiłoby jej odbiór. Z drugiej jednak strony coraz liczniejsza obecność omówień literatury rodem z Quebecu w języku polskim pozwala czytelnikowi na dotarcie do poszukiwanych kwestii, a brak wprowadzenia pozwala na szersze i bardziej uniwersalne odczytanie dzieła.

Rozdział 3

**Seria przekładowa słynnej powieści
Maria Chapdelaine przedwojenna
i jej powojenne losy w Polsce**

Cała sztuka tłumacza polega na tym, by dać o sobie zapomnieć, nie zacierając jednocześnie Innego i jego wyjątkowości.

(Bensoussan, 1995: 118–119)

O ile ponowny przekład to zjawisko powszechnie spotykane w praktyce, o tyle w teorii przekładowej jeszcze do niedawna nie było ono szerzej opisane: pierwsze prace na ten temat pojawiły się dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX wieku (Bensimon, 1990; Berman, 1990; Gambier, 1994)¹. Można się jednak spodziewać szerszej refleksji teoretycznej, jako że uważa się, iż wiek XXI będzie wiekiem licznie powstających ponownych tłumaczeń (por. Collombat, 2004: 1). Warto tutaj pokrótce zająć się kwestią terminologii: o ile w świecie anglojęzycznym powszechnie używa się pojęcia *retranslation*, które odsyła zarówno do pośredniego tłumaczenia, gdy przekładu dokonuje się nie bezpośrednio z oryginału, lecz z innego języka, na który dzieło zostało przetłumaczone, jak i do serii przekładów danego tekstu w danej kulturze docelowej, o tyle na gruncie polskim przyjęło się nazywać istnienie co najmniej dwóch wariantów tłumaczeniowych danego dzieła literackiego serią przekładową².

Jeśli już mowa o ponownych tłumaczeniach, to wśród głównych powodów, które skutkują decyzją o przełożeniu na nowo danego dzieła literackiego, wymienia się przede wszystkim niezadowolenie z istniejącego przekładu czy też przekładów (Monti, 2011: 14 i nast.). Negatywna ocena krytykowanego tłumaczenia może dotyczyć ingerencji w tekst autorski, a zatem przede wszystkim uzupełnień bądź opuszczeń. Powszechnie uważa się jednak, że najczęstszym powodem po-

¹ Wśród nowszych publikacji na temat ponownego przekładu warto szczególnie wymienić dwa tomy zbiorowe, w których autorzy szerzej zajmują się podstawami teoretycznymi zjawiska ponownego tłumaczenia, ale także ukazują to zjawisko z praktycznego punktu widzenia w kontekście przekładu różnych rodzajów i gatunków literackich (Kahn, Seth, 2010; Monti, Schnyder, 2011).

² Na gruncie polskim jako pierwszy pisał o serii tłumaczeń Edward Balcerzan (1968), natomiast jak dotąd najpełniej opisała problematykę serii przekładowej Agnieszka Adamowicz-Pośpiech (2013), opierając się na polskich przekładach dzieł Josepha Conrada, lecz także szerzej przybliżając teoretyczne aspekty tego zjawiska.

wstania ponownego tłumaczenia jest fakt, iż uprzednia wersja się „zestarzała”. Pisał o tym między innymi Walter Benjamin, podając że

[t]ak jak w miarę upływu stuleci całkowicie zmienia się ton i znaczenie wielkich utworów, tak też przeobraża się język ojczysty tłumacza. Ba, podczas gdy słowo poety trwa w języku, nawet największy przekład musi poddać się procesowi wzrostu własnej mowy, a w odnowionym języku – zginąć. Przekład tak mało ma wspólnego z jałowym zrównaniem dwóch obumarłych języków, że pośród wszelkich form to jemu właśnie jako formie najbardziej swoistej przypada w udziale zdawanie sprawy z owego późnego dojrzewania obcego słowa i z bólów porodowych własnego. (2011: 32)

Z tak zarysowanym problemem zgadza się zresztą Antoine Berman: „Każdy przekład skazany jest na zesterzenie się, taki jest los wszystkich tłumaczeń »kласyków« literatury światowej, które prędzej czy później zostaną przełożone ponownie” (1984: 281). Jak zauważa Enrico Monti, oryginał także podlega takiemu procesowi, niemniej

[w]szędzie tam, gdzie te teksty, które definiuje się jako „oryginalne”, dostają zmarszczek, które dodają im jeszcze uroku, niedoskonałości wynikające z wieku przekładów w niezwykle sposób powodują, iż stają się one groteskowe. Ów ciąg przyczynowo-skutkowy można wyjaśnić tym, że tłumaczenia nigdy nie zyskują pozycji tekstów „oryginalnych”. Jako meta-teksty przekłady stanowią jedynie możliwą interpretację tekstu wyjściowego i w konsekwencji nie posiadają jego spójności. (2011: 15–16)

Zdaniem Paula Bensimona „każdy przekład jest historyczny, podobnie zresztą ponowny przekład. Ani jeden, ani drugi nie są odrębne od kultury, ideologii, literatury w danym społeczeństwie, w danym momencie historycznym” (1990: IX). Zupełnie inaczej widzi rolę ponownego przekładu Lawrence Venuti, podając nieco katastroficznie, iż stanowi on potencjalne zagrożenie dla oryginału, prowadząc do stopniowego udomowienia (*domestication*) kolejnych wersji (por. Venuti, 2004: 26). Z kolei John Michael Cohen twierdzi, że „[k]ażda wielka książka powinna być ponownie przetłumaczona raz na stulecie, by podążać za zmianami w standardach i gustem kolejnych pokoleń, który różni się radykalnie od gustów poprzedników” (1962: 9). Co ciekawe, jedyne dzieło francuskojęzycznej literatury kanadyjskiej, które doczekało się ponownego tłumaczenia, czyli stanowi serię przekładową, *Maria Chapdelaine* Louisa Hémona, realizuje ten postulat, pierwszy przekład dzieli bowiem od drugiego niemal sto lat. A trzeba powiedzieć, iż chodzi o dzieło niezwykle, posiadające miejsce honorowe w panteonie francuskojęzycznych powieści w Kanadzie.

Mimo czynników takich jak: przynależność dzieła Hémona do kanonu oraz nobliwy wiek pierwszego polskiego tłumaczenia, a zatem przesłanek, które mogłyby

wskazywać na to, że ponowne tłumaczenie *Marii Chapdelaine* powstało w Polsce jako komentarz krytyczny pierwszego, odpowiedź na pytanie o motyw wydawcy drugiego przekładu nie jest wcale tak oczywista. Zajmiemy się tym szczegółowo w niniejszym rozdziale. Najpierw jednak spojrzymy na emblematyczne dzieło Hémona przez pryzmat genezy powieści oraz jej roli w historii literatury franko-kanadyjskiej. Następnie prześledzimy losy *Marii Chapdelaine* w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem powodów warunkujących powstanie tłumaczeń i kontekstu historycznoliterackiego. Na koniec przeprowadzimy analizę porównawczą obu tłumaczeń, zgodnie z metodą proponowaną przez Annę Legeżyńską, według której najpierw należy zbadać, czym różnią się ogniwa serii (w tym wypadku oba przekłady), by następnie wskazać, dlaczego się różnią, co pozwoli na „diagnozę interpretacyjną” istniejących tłumaczeń (1999: 220).

Geneza powstania *Marii Chapdelaine*

Warto na wstępie zaznaczyć, że *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, opublikowana po raz pierwszy w 1916 roku w Montrealu powieść, tak ważna dla dalszego rozwoju pisarstwa we francuskojęzycznej Kanadzie, wyszła spod pióra Francuza, który w zachwycie odkrywał ojczyznę swych północnoamerykańskich kuzynów. Nie był, rzecz jasna, jedynym pisarzem z kraju nad Sekwaną, który podążył tą ścieżką. Jak piszą Daniel Chartier i Gérard Fabre,

wspólne zainteresowanie [francuskich pisarzy – J.W.-R.] dla tego co dziewicze, dzikie i nieodkryte każe im opisywać nieopisane dotąd pejzaże literackie. Jest to nowość, która przyciąga uwagę zarówno w Montrealu, w Quebecu, jak i we Francji oraz wszędzie indziej na świecie: ich dzieła przyczyniają się znacząco do wyrażenia geografii literackiej francuskiej Kanady, która na długo zdominuje powstałe za granicą obrazy tego obszaru. (2011: 3)

Hémon staje się zatem odkrywcą Kanady, głównie na użytek swych francuskich rodaków, ale także ogólnie – o czym pisze między innymi Janusz Odrowąż-Pieniążek – na użytek całej Europy (1985: 100). O twórcach pokroju Hémona Chartier i Fabre piszą, że

owi francuscy pisarze, stając się we Francji pisarzami „kanadyjskimi”, otwierają przed wyobraźnią swych czytelników nowe pejzaże, które tworzą literackie podwaliny francuskiej Kanady. Ich spojrzenie jest wielorakie, będąc wynikiem syntezy francuskiego wychowania i doświadczenia nabytego we frankofońskiej Kanadzie, natomiast ich odbiorcy to grupa różnorodna. Tym samym, niezależnie od tego, co na ten temat sądzi franko-kanadyjska krytyka, poprzez swoją powieść Louis Hémon był jednocześnie Francuzem, Bretończykiem i Franko-Kanadyjczykiem, tak samo zresztą

jak Marie Le Franc i jeszcze kilkoro innych, którzy bez wątpienia nadali Quebecowi nową literacką geografię, przesuując wyobrażone granice terytorium i jego pejzaży, a także odkrywając gatunki – nierzadko popularne – w których można je opisywać. Hémon, Le Franc i Constantin-Weyer jednocześnie stali się we Francji pisarzami „kanadyjskimi” dostarczającymi całym generacjom frankofońskich czytelników, dzięki popularności, z jaką spotkały się ich dzieła, literacki obraz francuskiej Kanady. (2011: 3)

Hémon stawia sobie za cel przedstawienie francuskim czytelnikom ciężkiego życia quebeckich osadników. Aby jak najlepiej poznać ich codzienną egzystencję w dawnej francuskiej kolonii, w 1911 roku przybywa do Kanady po ponadośmioletnim pobycie w Anglii i spędza pół roku w małym miasteczku Péribonka nad Jeziorem Świętego Jana. Najmuje się jako parobek u rodziny Bédardów, która na kartach powieści stanie się rodziną Chapdelaine, i pracując w pocie czoła, obserwuje codzienne życie Franko-Kanadyjczyków.

Historia przedstawiona w powieści to przede wszystkim opis wielkiej, tragicznej miłości. Oto Maria, najstarsza córka Chapdelaine'ów, zakochuje się we François Paradis'm, który jest gońcem leśnym. Warto na chwilę zatrzymać się przy tym określeniu. „Goniec leśny” (fr. *coureur de bois*) to termin stosowany często w opozycji do innego typowo kanadyjskiego określenia *habitant*, które w standardowej francuszczyźnie oznacza mieszkańca, natomiast w kontekście kanadyjskim odsyła do przybyłego z Francji kolonizatora, pracującego na przynależnej mu ziemi, który najpierw ją karczkuje, a następnie uprawia³. Jak podaje Marcin Gabrys, w czasach Nowej Francji obowiązywał wprowadzony przez Samuela de Champlain, wzorowany na stosunkach feudalnych system dostępu do ziemi, chłopci nie mieli zatem gruntów na własność, niemniej, by podkreślić, że posiadają oni więcej praw niż ich europejscy odpowiednicy, nazwano ich mianem *habitants* (2012: 18). Goniec jest przeciwieństwem swego osiadłego rodaka, żyje bowiem w zgodzie z naturą, na wzór rdzennych mieszkańców kraju. Prowadzi nomadyczny tryb życia, przemierza rozległe obszary, zajmuje się handlem zwierzęcymi futrami i innymi towarami, a także wymianą z Indianami, oraz uczy się, jak przeżyć wśród dzikiej przyrody (por. Andrei, 2013: 26–27).

Goniec leśny François Paradis zimą pracuje w lesie, postanawia jednak odwiedzić w czasie świąt Bożego Narodzenia swoją ukochaną. Wędrując w czasie zamieci śnieżnej przez las, gubi się i ginie. W życiu młodej Marii pojawiają się natychmiast dwaj inni pretendenci do jej ręki: Lorenzo Surprenant, młodzieniec, który pozbył się ojcowizny i wybrał życie za południową granicą, oraz Eutrope Gagnon, sąsiad, osadnik. Maria staje przed dylematem, który może być także symbolem możliwości, przed jakimi stoją sami Franko-Kanadyjczycy: opuścić

³ Jeśli już mowa o karczowaniu lasu (fr. *défricher la terre*), to warto przytoczyć inne typowo quebeckie określenie: o osobach zajmujących się wycinką drzew, ale także ogólnie o francuskich pionierach w Kanadzie mówi się *défricheurs*.

rodzinną ziemię, z trudem zdobytą i zagospodarowaną dzięki katorżniczej pracy, i wyjechać, porzucając tradycyjne wartości, czy też zostać i nadal, mimo wszelkich przeciwności, biedy oraz trudnych warunków, bronić własnej tożsamości oraz tradycji. Rzecz jasna, młoda dziewczyna dokonuje heroicznego wyboru – nie daje się omamić ułudą bogactwa w Stanach Zjednoczonych, postanawia żyć tak jak jej przodkowie i godzi się zostać żoną Eutrope’a.

Jednak *Maria Chapdelaine* to nie tylko historia miłosna. Jest to także opis obserwacji franko-kanadyjskiego społeczeństwa, jego tradycji, obyczajów i trudnego codziennego życia wśród dzikiej, nieprzyjaznej przyrody, którą już Wolter opisywał jako: „najobrzydlwszy z krajów północy zasypany śniegiem i skutu lodem przez osiem miesięcy w roku, zamieszkały przez barbarzyńców, niedźwiedzie i bobry” (cyt. za Grabowski, 2001: 48). Jak pisze Ewelina Bujnowska, „Louis Hémon, »najbardziej quebecki wśród Francuzów«, starał się wiernie opisać realia quebeckiego miasteczka, aby dodać lokalnego kolorytu opisywanym wydarzeniom” (2013: 159).

Jak podkreśla Árpád Vigh, Hémon, stawiając sobie za cel przybliżenie obcej kultury francuskiemu czytelnikowi, musi pamiętać o podwójnej funkcji własnego dzieła: z jednej strony powinien „koić swych czytelników, ukazując anormalność wszelkich odstępstw, z drugiej strony pozwolić im jednak na ich zrozumienie” (2002: 9). Francuski pisarz stara się zatem pokazać to, co obce, ale jednocześnie wystrzega się szokowania swoich odbiorców. Powiedzieć trzeba, iż podobna myśl przyświecała już wcześniej wielu franko-kanadyjskim pisarzom, realizowana jest zresztą także przez większość twórców, którzy do swoich tekstów wprowadzają elementy kulturowo obce dla odbiorców. Niemniej, jak zauważa cytowany wcześniej Vigh, Hémon doprowadził tę sztukę do perfekcji, tworząc własny, niepowtarzalny styl (2002: 10).

Warto podkreślić, że już od samego początku powieść Hémona spotkała się z gorącym przyjęciem po obu stronach Atlantyku. W Kanadzie jej wielkimi admiratorami byli między innymi: Louvigny de Montigny, Damase Potvin, Léon Daudet, René Bazin i wielu innych. Zwolennicy Hémona i jego *Marii Chapdelaine* piszą i mówią o „arcydziele wiernej powieści”, o „idealnym przykładzie wierności wobec dziedzictwa” (por. Vigh, 2002: 20–21).

Wyjątkowość Hémona polega na tym, że przybliżając swym rodakom nieznaną im do końca Kanadę, tworzy dzieło kluczowe dla literatury franko-kanadyjskiej, które następnie dzięki przekładom dociera do wielu innych krajów na całym świecie⁴. Tym samym tworzy istniejące następnie przez dziesięciolecia

⁴ Dla porządku dodajmy, że chronologicznie następnym francuskojęzycznym dziełem o tematyce kanadyjskiej po *Marii Chapdelaine*, opublikowanym w Polsce w roku 1936, była *Burza nad Kanadą* (tytuł oryginalny: *La Bourrasque*, 1925) autorstwa Maurice’a Constantina-Weyera. Dzieło to, jak i szereg innych jego publikacji składających się na „kanadyjską epopeję”, jest owocem pobytu francuskiego pisarza i eseisty w Kanadzie w latach 1904–1914. Constantin-Weyer zasłynął głównie dzięki powieściom przygodowym (m.in. *Un homme*

swoiste imaginarium literackie francuskojęzycznej Kanady, które długo nie zostanie zdetronizowane. Być może sukces ów wynika po części z faktu, iż pisarz stara się przede wszystkim zrozumieć inną kulturę oraz w jakiejś mierze się z nią utożsamić. Swym dziełem wpisuje się Hémon w istniejący już mniej więcej od połowy XIX wieku nurt francuskojęzycznej literatury kanadyjskiej, nazywany *roman du terroir*, czyli powieścią o ziemi czy też powieścią chłopską. Powszechnie za jej prekursora uważa się Patrice'a Lecombe'a i jego publikację *La terre paternelle* (1846), ostatnie powieści o ziemi ukazały się w Quebecu niemal sto lat później: będą to *Le Survenant* (1944) oraz *Marie-Didace* (1945) Germaine Guèvremont.

Ciekawostką jest to, że nawet zagorzali zwolennicy Hémona i jego powieści o Marii Chapdelaine przez długi czas traktowali go jako autora jednego tylko dzieła, zupełnie ignorując jego spory dorobek, w tym powieści londyńskie i pokazny zbiór nowel, oraz szufladkując, nie do końca przecież słusznie, jako pisarza egzotycznego, pisarza-regionalistę. Co więcej, są i tacy, którzy uważają – tak jak Kléber Haedens – że „*Maria Chapdelaine* [...] jest jedną z najmniej interesujących książek, jakie kiedykolwiek napisał” (1954: 373). Wśród nielicznych przeciwników powieści Hémona dominuje przede wszystkim opinia, że jest to dzieło przedstawiające stereotypowy, idylliczny i przez to zafałszowany obraz Kanady, nie biorą oni jednak nigdy pod uwagę całokształtu twórczości Hémona, co pozwoliłoby z pewnością na inne odczytanie *Marii Chapdelaine*.

Drugie życie *Marii Chapdelaine*

Powieść Hémona ukazuje się najpierw w Montrealu w roku 1916, a następnie w Paryżu w 1921 roku. W sumie doczeka się 250 wydań. Bardzo szybko stanie się modelem literatury warunkującym przemianę literackie w Quebecu aż do lat pięćdziesiątych XX wieku. Dzieje się tak między innymi dzięki powolnemu procesowi tworzenia się mitu, który z czasem wyjdzie daleko poza ramy czysto literackie i przekroczy granice kraju. Początkowo w samej frankofońskiej Kanadzie tekst Hémona będzie funkcjonować jako swoisty wzorzec literatury zaangażowanej i model powieści regionalistycznej (Deschamps, w: Deschamps, Heroux, Villeneuve, 1980: 214)⁵. Jak stwierdza Deschamps,

se penche sur son passé, Nagroda Goncourtów w 1928 roku). Wielu krytyków uważa, że stworzony przez niego obraz Kanady odbiega znacząco od rzeczywistości – brak mu przenikliwego zmysłu obserwacji Louisa Hémona.

⁵ Rzecz jasna, nurt powieści chłopskiej nie jest właściwy jedynie ówczesnemu Quebecowi. Gatunek ten święci triumfy także we Francji. Jak wyjaśnia Raymonde Héroux, *Maria Chapdelaine* pojawia się tam w okresie przejściowym pomiędzy schyłkiem świata wiejskiego i stopniowym rozwojem miasta (1980: 101). W przypadku francuskiej powieści chłopskiej na plan pierwszy wysuwa się ukazanie wsi jako miejsca wyidealizowanego,

[n]apisana i czytana na początku XX wieku *Maria Chapdelaine* przywodzi na myśl tradycyjne bajki, o których już dawno zapomniano, a które poprzez opowiadanie ich, tłumaczenie, interpretowanie, ponowne napisanie zyskały w pewnych okolicznościach historycznych gęstość mitu. (1980: 8)

Z czasem *Maria Chapdelaine* stanie się nawet „wyrazem najgłębszej kanadyjskiej duszy, która wyszła – o ironio – spod pióra Francuza!” (Décaudin, Leuwers, 1996: 60).

Szczególnie szeroko zaistnieje mit *Marii Chapdelaine* we Francji, gdzie – od czasu publikacji w roku 1921 – powieść zyska nowe ramy interpretacyjne, jako że Francuzi odnajdą w niej inkarnację mitu wyidealizowanej Nowej Francji, a nawet „sanktuarium starych francuskich tradycji” (cyt. za Deschamps, w: Deschamps, Heroux, Villeneuve, 1980: 124). Ilustracją owego procesu niechaj będą słowa Emile’a Marsaca z 1922 roku:

Wierzcie mi, tutejsi mieszkańcy wsi, przeczytajcie tę książkę, to jedna z najpiękniejszych rzeczy, jakie zostały stworzone na cześć waszej wierności, na cześć wiary waszych ojców i cnót, które z niej wynikają. (cyt. za Deschamps, w: Deschamps, Heroux, Villeneuve, 1980: 103)

Fascynacja *Marią Chapdelaine* nie zniknie po wojnie. Jeszcze w roku 1950 „Paris-Match” pisze: „Mówimy: Kanada, myślimy: Maria Chapdelaine” (cyt. za Deschamps, w: Deschamps, Heroux, Villeneuve, 1980: 138).

Maria Chapdelaine opuszcza kontekst literacki i wraca między innymi do kinematografii. Na kanwie powieści powstają dwa filmy we Francji – pierwszy w 1934 roku, w reżyserii Julien’a Duviviera, oraz drugi w 1950 roku, będący luźną adaptacją książki Hémona, autorstwa Marca Allégreta – a także quebecki film wyreżyserowany w 1983 roku przez Gilles’a Carles’a. Ponadto historię Marii na warsztat biorą rysownicy i malarze, dość wymienić takie nazwiska jak Marc-Aurèle Suzor-Côté (1916) czy Thoreau MacDonald (1921). Maria pojawi się nawet w komiksie, w sztuce teatralnej oraz w serialu telewizyjnym.

Historia opowiedziana przez Hémona jeszcze długo zapładniać będzie umysły franko-kanadyjskich i quebeckich twórców. Już w 1925 roku Sylva Clapin opíše dalsze losy siostry Marii w swej powieści *Alma-Rose*. Z czasem zaczną oni jednak polemizować nie tylko z samą historią młodej Marii, ale także z rozrośniętym do niewiarygodnych rozmiarów mitem: dla przykładu w 1992 roku Gabrielle Gourdeau zaproponuje powieść zatytułowaną *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*, w której opíše życie Marii po opuszczeniu rodzinnej Péribonki i przeprowadzce do miasta, natomiast Philippe Porée-Kurrer wyda powieść *La Fiancée du Lac*.

kótre gwarantuje szczęście i powodzenie, miasto natomiast to miejsce zguby i upadku (Gasquy-Resch, 1994: 49).

Maria Chapdelaine po raz pierwszy w Polsce

Polski przekład autorstwa Stefana Godlewskiego, zatytułowany *Marja Chapdelaine – opowiadanie osnute na tle stosunków w Kanadzie francuskiej*, pojawia się w roku 1923 nakładem wydawnictwa EOS. Mniej więcej w tym samym czasie *Maria Chapdelaine* ukazuje się także między innymi w Stanach Zjednoczonych (1921), Wielkiej Brytanii, Szwajcarii i Niemczech (1922), Holandii, Szwecji i Hiszpanii (1923)⁶. Można zatem z dużą dozą pewności domniemywać, że sukces wydawniczy we Francji, a następnie sława w wielu innych krajach skłoniły polskiego wydawcę do publikacji przekładu.

Zauważmy, że odstęp czasowy między publikacją oryginału i polskiego przekładu, inaczej mówiąc „czasoprzestrzeń”⁷ właściwa obu tekstom, nie jest duża, co skłania do poszukiwań pewnych punktów wspólnych obu literatur, zarówno franko-kanadyjskiej, jak i polskiej, które mogły w znacznym stopniu warunkować decyzję o opublikowaniu powieści w naszym kraju⁸.

Pierwszą stycznią może być kult ziemi, szeroko rozpowszechniony w Quebecu pierwszej połowy XX wieku, który w przypadku literatury polskiej przybiera formę zainteresowania, czasem wręcz fascynacji mieszkańcami wsi. Franciszek Ziejka podkreśla, że

[c]hłop zagościł w naszej literaturze już od zarania jej istnienia. W ciągu wieków zmieniały się prądy literackie i mody, kierunki i poetyki, niezmiennie jednak wracał na karty dzieł literackich ten, który żywił kraj, a często i bronił jego granic. (1991: V)

Dość przypomnieć istniejącą od oświecenia, a szczególnie rozwiniętą w romantyzmie arkadyjską wizję wsi i jej mieszkańców jawiących się jako prosty lud pracujący w pocie czoła i będący nośnikiem wartości duchowych narodu⁹. Z mi-

⁶ Jako ciekawostkę podajmy, że jedno z ostatnich tłumaczeń *Marii Chapdelaine* ukazało się w Rumunii w 1968 roku, w liczbie 80 tysięcy egzemplarzy (por. Lemire, 1984: 666).

⁷ Pojęcie czasoprzestrzeni, o którym szerzej na gruncie przekładoznawczym pisze Bożena Tokarz, pozwala na analizę tekstu literackiego w kontekście komunikacyjnym (relacja: nadawca – odbiorca) oraz w kontekście funkcjonowania przekładu w rzeczywistości (2010: 9). Podstawowe założenie modelu Tokarz polega na tym, że z jednej strony czasoprzestrzeń autora oryginału i jego czytelnika, a z drugiej tłumacza i odbiorcy jego tekstu różnią się pod względem czasu i miejsca (2010: 10). Tym samym przekład pojawia się zawsze w pewnym konkretnym momencie w historii i rozwoju kulturowym w kraju publikacji tłumaczenia, co znacząco wpływa na jego odbiór. Co więcej, czytając dzieło literackie, czytelnik szuka zawsze analogii, które pomogłyby mu w przyswojeniu nowych informacji. Szerzej o czasoprzestrzeni piszę w rozdziale szóstym.

⁸ Szerzej na ten temat pisałam w artykule: Warmuzińska-Rogóż, 2009a.

⁹ Jak przypomina Franciszek Ziejka, pierwszy pozytywny obraz polskiej wsi pojawia się już w XVI wieku wraz z wizją „chłopa polskiego [...] chętnie pracującego na polu

tem tym wiąże się drugi, nie mniej ważny, wywodzący się z pól raclawickich mit o dzielnych chłopach, „przyszłych zbawcach ojczyzny”, zwyciężających wojska najeźdźców (por. Ziejka, 1977: 67–68). Mimo iż następnie pozytywizm wraz ze swym hasłem pracy u podstaw odejdzie od owej wyidealizowanej optyki, ukazując raczej wieś jako siedlisko ciemnoty i zabobonów (*Janko Muzykant*, *Za chlebem*, *Szkice węglem* Henryka Sienkiewicza czy *Antek*, *Anielka* Bolesława Prusa), żywy będzie zbiór wartości cechujących chłopów, takich jak upór, zdolność stawienia czoła niebezpieczeństwom płynącym z zewnątrz oraz umiejętność obrony własnej ziemi. Ostatni z wymienionych wątków szczególne miejsce zajmuje w *Placówce* Prusa oraz w powieści *Cham* Elizy Orzeszkowej, w których nie chodzi już tylko o tradycyjne przywiązanie chłopów do ojcowizny, ale także o determinację w realizacji założonego celu (por. Ziejka, 1991: XI). Jak podkreśla Ziejka, zarówno w literaturze, jak i w malarstwie chłopowie przedstawiani są w tym okresie jako „mocni, odważni, świadomi zadań, jakie postawiła przed nimi historia” (1984: 17).

Fascynacja prostym wiejskim życiem i gloryfikacja mieszkańców wsi to cecha właściwa Młodej Polsce. O charakterystycznym bohaterze literackim tych czasów tak pisze Maria Rzeuska: „chłop – potomek Piasta, powaga, dostojność, godność. Chłop – żywioł, zdrowie, animusz, utajona siła. Chłop – syn ziemi, nieodłączny element krajobrazu wsi” (1950: 194). Chłopomania, która ogarnia twórców i artystów tego czasu, oraz towarzyszące jej hasło powrotu do korzeni na skutek rozczarowania kulturą, prowadzi do powstania wielu dzieł ukazujących w zasadzie dość powierzchownie i bezkrytycznie prostotę tradycji oraz malowniczość wiejskiej obrzędowości. Dość przypomnieć niezwykle kolorowe i malownicze portrety bohaterów *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, utkane w konwencji sielankowej (por. Ziejka, 1977: 52)¹⁰. Jak zauważa Ziejka, „[p]otomek antycznych pasterzy, renesansowych oraczy i żeńców u progu wieku XX pełni tę samą funkcję społeczną, co jego przodkowie: przede wszystkim jest interesującym, barwnym elementem krajobrazu polskiej Arkadii” (1997: 140).

Swoistym apogeum gloryfikacji bohatera chłopskiego, a zatem tematyki *par excellence* także quebeckiej, tak szeroko opisywanej przez Hémona, jest publikacja *Chłopów* Władysława Reymonta, który kreśli swe dzieło, powracając do motywu arkadyjskiego charakteru polskiej wsi (por. Ziejka, 1977: 51). Jednocześnie jed-

pana, chłopów »szczęśliwego«” (1977: 15). Rzecz jasna, owa „kraina szczęśliwości”, jaka wyłania się z literatury tego okresu, w prostej linii wywodzi się z hellenistycznej Arkadii. Ulegnie ona zmianie wraz z nadejściem wieku XVII i – jak pisze Ziejka – „przeniesienie[m] Arkadii w zaświaty” oraz wprowadzeniem konceptu Arkadii piastowskiej (1977: 22). Nie zmienia to faktu, że rola chłopów i wsi konotuje same pozytywne skojarzenia zbudowane wokół wizji pracowitości i szczęśliwości, wzbogaconej stereotypowym chwytem literackim, czyli opisem wizji idealnej gminy chłopskiej, „polskiej Arkadii” (por. Ziejka, 1977: 26 i nast).

¹⁰ Podobnie jak quebecki kult ziemi, tak samo arkadyjska wizja wsi to jeden z głęboko zakorzenionych mitów, ułuda zakrywająca prawdziwy obraz ciężkiego i nierzadko biednego życia.

nak konstruuje pełnowymiarowe postacie gospodarzy – reformatorów i buntowników, którzy po oswobodzeniu z okowów pańszczyzny stają się świadomymi obywatelami¹¹.

Trudno nie dostrzec paraleli, jaka uwidacznia się między *Marią Chapdelaine* a dziełem polskiego noblisty, który opisuje z jednej strony zależność mieszkańców wsi od potężnej natury, a z drugiej podporządkowanie religii i porządkowi liturgicznemu. Ciekawostka: Reymont, podobnie jak Hémon, w czasie pracy nad powieścią osiedla się na wsi i uczestniczy w codziennym życiu swych gospodarzy, co jest nowatorską techniką pracy powieściopisarskiej (Kulczycka-Saloni, w: Kulczycka-Saloni, Maciejewska, Makowiecki, Taborski, 1991: 258–259).

Jeśli mówimy o niezwyklej roli wsi i jej mieszkańców, należy wspomnieć także o komplementarnej wobec niej wizji skorumpowanego miasta. W kulturze quebeckiej wieś staje się zatem symbolem oporu wobec zła płynącego z cywilizacji. Co więcej, owo przywiązanie do ziemi i związanych z kulturą agrarną wartości to także, zdaniem wielu komentatorów *Marii Chapdelaine*, forma oporu wobec niebezpieczeństwa ze strony anglojęzycznej większości zamieszkującej miasta. Ziemia i wieś stają się zatem orężem Franko-Kanadyjczyków (por. Deschamps, w: Deschamps, Heroux, Villeneuve, 1980: 206). W kontekście polskim opozycja między miastem a wsią nie jest może aż tak silnie zarysowana, niemniej jednak wieś pozostaje gwarantem oporu wobec zła mającego swe źródło w cywilizacji.

Oprócz powyższego wątku, spletającego interesująco literaturę franko-kanadyjską i literaturę polską w czasach publikacji *Marii Chapdelaine*, daje się zauważyć jeszcze jedna styczność obu kultur. Jak wspomniałam wcześniej, postać stworzona przez Hémona staje się narzędziem, które ma za zadanie podsycać ideę narodowego mesjanizmu w Quebecu (Deschamps, w: Deschamps, Heroux, Villeneuve, 1980: 144). Ukuty w ten sposób mit sprzyja następnie powstawaniu megalomańskich narracji mających na celu ochronę przed istotnymi zmianami w mentalności Quebeczyków. Jak stwierdza Normand Villeneuve, *Maria Chapdelaine* staje się symbolem powinności, archetypiczną powieścią narodu, który definiuje się poprzez swoją przeszłość (Villeneuve, w: Deschamps, Heroux, Villeneuve, 1980: 217). Warto także przypomnieć, że poprzez propagowanie idei opisanych w *Marii Chapdelaine* quebecka elita intelektualna stara się pokazać, iż Franko-Kanadyjczycy nie są narodem bez historii, co chciał udowodnić Lord Durham, lecz nacją waleczną, która dzięki kultowi ziemi, dzięki religii i tradycjom jest uosobieniem siły (Deschamps, w: Deschamps, Heroux, Villeneuve, 1980: 217). Nie sposób nie dostrzec analogii z konceptem narodowego mesjanizmu, tak silnie zakorzenionym w polskiej świadomości już od czasów Mickiewicza, który – przypomnijmy – w prelekcjach paryskich wyraził za pomocą tego pojęcia nie tylko idee własne, ale także wiarę w „odnowę powszechną” i zbawcze znaczenie cierpień Polski zarówno w wymiarze narodowym, co znajdzie swoje

¹¹ Szerzej na ten temat pisze Franciszek Ziejka we wstępie do wydania *Chłopów* w Bibliotece Narodowej (1991).

odzwierciedlenie w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, jak i w wymiarze jednostkowym, wraz z ilustracją w III części *Dziadów* (por. Walicki, 1977).

To, rzecz jasna, tylko niektóre z osi łączących obie kultury w pierwszych dekadach XX wieku, jak się wydaje, najpełniej pokazujące pewne paralele historyczne i kulturowe. Trudno dziś, niemal sto lat po opublikowaniu przekładu Godlewskiego, dociec, czy to właśnie one zaważyły na decyzji wydawcy, niemniej owa zbieżność musiała mieć pewne znaczenie dla wydawnictwa chętnie sięgającego po francuskojęzyczne dzieła mające na celu kształtowanie postaw moralnych.

Odrawąż-Pieniążek i jego *Mit Marii Chapdelaine*

Aż do momentu ponownego przekładu *Maria Chapdelaine* byłaby w Polsce zapomniana, gdyby nie książka *Mit Marii Chapdelaine* Odrawąż-Pieniążka, która ukazuje się w 1985 roku (reedycja w roku 2007). Czym jest *Mit Marii Chapdelaine*? Przede wszystkim owocem osobistej fascynacji autora – historyka literatury i pisarza. Źródłem rozważań jest jego podróż do Quebecu w 1968 roku i uczestnictwo w wykładach dotyczących słynnej powieści na Uniwersytecie Montrealskim. Książka ta nie jest jednak analizą naukową dzieła-symbolu. Chodzi raczej o zbiór luźnych refleksji, między innymi na temat podróży autora do Kanady, których punkt wyjścia stanowi mit Marii Chapdelaine. To także swoista wariacja na temat powieści, w zasadzie nieistniejącej już w świadomości polskich czytelników w czasie publikacji *Mitu*. Jest jednak niewątpliwą zasługą Odrawąż-Pieniążka, że przypomina polskim czytelnikom powieść Hémona.

Szczegółnie miejsce zajmuje w publikacji wątek osobisty. Autor opisuje mianowicie swoje spotkanie z rudowłosą pięknoscią, którą widzi po raz pierwszy w budynku parlamentu w Ottawie, a która przyciąga jego uwagę nie tylko urodą, ale także nazwiskiem, jakie wtedy podaje: Maria Chapdelaine. Znaczna część książki zostaje zatem poświęcona prowadzonym przez niego poszukiwaniom owej piękności, zwieńczonym sukcesem: oto w czasie ceremonii wręczenia Nagrody Nobla w Sztokholmie ponownie ją spotyka – okazuje się ona żoną znanego kanadyjskiego naukowca Alaina Gatineau, uhonorowanego Noblem w dziedzinie chemii. Dość daleko odchodzi więc Odrawąż-Pieniążek od powieściowej Marii Chapdelaine, symbolu religijności, poddania się losowi i wszelkich cnót, aż do żony naukowca, znanej głównie z ekstrawaganckiego zachowania.

***Maria Chapdelaine* – wersja polska Anno Domini 2012**

W swojej impresji na temat *Marii Chapdelaine* Odrawąż-Pieniążek konstatuje, że istniejący przekład powieści Hémona na język polski brzmi „anachronicznie po upływie pół wieku, a *Maria Chapdelaine* jest przecież arcydziełem zbudowa-

nym jak dramat, pisana czysto, spokojnie, książka ta jest nieustannie wznawiana w Paryżu” (1985: 25), postulując tym samym stworzenie nowego przekładu. Można by rzec, że jest to doskonała ilustracja tezy Bernarda Lortholary’ego, zdaniem którego „przekład jest niczym fotografia obrazu mistrza, fotografia wyblaknie, gdy tymczasem samo dzieło pozostanie niezmienione” (cyt. za Cachin, 2007: 79).

Z niemałą zatem ciekawością polskie środowisko quebecystyczne przyjęło wiadomość o ponownym tłumaczeniu *Marii Chapdelaine*. Nowy polski przekład, autorstwa Kingi Rydzewskiej, ukazał się w roku 2012 w Wydawnictwie Diecezjalnym i Drukarni w Sandomierzu pod tytułem *Dom na polanie. Opowieść o Marii Chapdelaine*. Wydaje się, że w przeciwieństwie do czasów pierwszej publikacji *Marii Chapdelaine* w Polsce, kiedy można było wskazać pewne punkty wspólne dla obu kultur, dziś trudno byłoby szukać w literaturze polskiej afirmacji wartości szeroko opisanych przez Hémona¹². Niewątpliwie nie bez znaczenia jest sam profil wydawnictwa, które wzięło na warsztat ponowne tłumaczenie *Marii Chapdelaine*. Jak przekonuje Danielle Risteroucci-Roudnicki „profil wydawnictwa, w którym [przekład – J.W.-R.] zostaje opublikowany, serii wydawniczej, do której należy, oraz natura perytekstu wydawniczego podkreślają – lub wręcz przeciwnie – jego pochodzenie i specyfikę kulturową” (2009: 20). Jeśli chodzi o Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnię w Sandomierzu, analiza opisu jego profilu zamieszczonego na stronie internetowej oraz analiza katalogu wydawniczego potwierdzają, że jest to firma o profilu dziecięcym, posiadająca także ofertę skierowaną do szerokiego grona odbiorców. Przez publikacje – książki, puzzle i gry planszowe o tematyce religijnej, podręczniki do nauki religii, pomoce katechetyczne i duszpasterskie, modlitewniki, albumy, kalendarze – chce służyć tym wszystkim, którzy tego potrzebują.

Wśród długiej listy publikacji, a szczególnie powieści, przeważają takie, które mają wzmocnić w wierze. Czy taki cel przyświecał także wydawcy, kiedy podejmował on decyzję o retranslacji *Marii Chapdelaine*? Odpowiedź będzie możliwa dzięki uprzejmości przedstawiciela wydawnictwa, Artura Juchniewicza, który zgodził się odpowiedzieć na zadane przeze mnie w korespondencji elektronicznej pytania oraz wyraził zgodę na przytoczenie jego odpowiedzi¹³. Jak potwierdza, sam dokonał wyboru książki na podstawie opisu znalezionej na stronie internetowej poświęconej nauce dzieci w domu, czyli tematowi, który jest mu

¹² Wyjątkiem może tutaj być twórczość Wiesława Myśliwskiego, który już od dzieścioleci jawi się jako piewca wsi i tradycji, czemu szczególnie dał wyraz w *Widnokregu* opublikowanym w 1996 roku. W przypadku tego pisarza jednak – podobnie zresztą jak w przypadku Edwarda Redlińskiego czy Juliana Kawałca – chłopskie dziedzictwo kulturowe, o czym pisze między innymi Edward Chudziński (1985: 140), jest tylko punktem wyjścia do stworzenia dzieł literackich o ogólnych walorach artystycznych, których nie trzeba odczytywać jedynie przez pryzmat tematyki chłopskiej.

¹³ Korespondencja elektroniczna z 30.11.2012.

szczególnie bliski. Osobiste wybory wydawców są zresztą dość charakterystyczne, biorąc pod uwagę drogę wydawniczą dzieł quebeckich tłumaczonych na język polski. W tym wypadku szczególne znaczenie miała motywacja duchowa reprezentanta wydawcy: chodzi głównie o wartości katolickie, które, jego zdaniem, przenikają do głębi karty powieści Hémona, a wśród nich szczególnie o pochwałę dużej rodziny, tradycyjnego społeczeństwa oraz podziału ról w rodzinie. Jak wynika z korespondencji prywatnej z Juchniewiczem, wersja *Marii Chapdelaine* z roku 2012 ma zachęcać polskich czytelników do tego, by byli wierni chrześcijańskiemu modelowi życia, przesiąkniętemu tradycyjnymi wartościami. Tego typu oczekiwania przywodzą na myśl odbiór powieści we Francji w drugim dziesięcioleciu XX wieku, kiedy to *Maria Chapdelaine* stała się arcydziełem katolicyzmu, nawet jeśli powieść zawiera w gruncie rzeczy jedynie opisy obrządków i mechanicznej dewocji.

Jak przypomina Réjean Beaudoin, „*Maria Chapdelaine* [...] staje się symbolem tradycyjnych wartości małego narodu, który nie chce umrzeć” (1991: 24). Rodzina Chapdelaine’ów uosabia cechy idealnej rodziny, a sama Maria podziwiana jest przede wszystkim za swoje oddanie, stając się symbolem wierności narodu wobec swojej przeszłości (Bourdeau, 1997: 18). Sława *Marii Chapdelaine* będzie trwała aż do lat czterdziestych XX wieku. Tymczasem w roku 2012 okazuje się paradoksalnie, że wyżej wymienione cechy trafiają na podatny grunt w Polsce. Mamy zatem do czynienia z zaskakującą podróżą tekstu literackiego, napisanego przez Francuza i będącego powieścią-symbolem, która przekracza zdecydowanie granice literackie i dociera ponownie do Polski w drugim dziesięcioleciu XXI wieku, niosąc ze sobą obraz Kanady sprzed stulecia¹⁴.

Marja Chapdelaine i Dom na polanie – polscy tłumacze na tropie quebecyzmów

Głównym założeniem Hémona było najpewniej zbadanie „najgłębszej duszy francuskiej Kanady” (cyt. za Vigh, 2002: 28) oraz przybliżenie nieznanego do końca kultury francuskiemu odbiorcy. Hémon ukazuje kulturę franko-kanadyjską z empatią, nigdy nie krytykuje, ale też jednoznacznie nie chwali. Jest wnikliwym obserwatorem, który uzurpuje sobie także prawo do bycia przewodnikiem w językowo nierzadko zaskakującym i kulturowo obcym świecie. Obcym, podkreślmy to raz jeszcze, dla projektowanego czytelnika powieści, czyli Francuza początku XX wieku. Czy podobna dominanta przyświecała polskim tłumaczom?¹⁵ Przyjrzyjmy

¹⁴ Szerzej na ten temat: Warmuzińska-Rogóż, 2013a.

¹⁵ Mam tu na myśli dominantę w ujęciu Anny Bednarczyk, której zdaniem jest to „ten element struktury utworu tłumaczonego, który trzeba przełożyć (odtworzyć) w utworze docelowym, aby zachować całokształt jego subiektywnie istotnych cech” (1999: 19). Warto przypomnieć, że na polskim gruncie przekładowym pojęcie to, zajmujące od wielu

się konkretnym wyborom translatorskim tłumaczy i zbadajmy, co udało się ocalić w tłumaczeniu, a które ważne cechy tekstu Hémona zatarty się w polskich wersjach językowych.

Zacznijmy naszą analizę od pierwszej osi stanowiącej trzon powieści, czyli właściwej dla języka quebeckiego leksyki, jaka charakteryzuje *Marie Chapdelaine*. Przypomnijmy, że to właśnie język przede wszystkim zafrapował przybyłego do Kanady twórcę: pisał o nim w liście do matki 28 października 1891 roku, że „jest to język bardzo ciekawy” (Hémon, 1980: 177). Jednym z zadań, jakie zatem przed sobą postawił, było oddanie owego niezwykłego języka w powieści. Podkreślić trzeba, że na poziomie leksykalnym powieść nie jest jednorodna. Pisarz celowo używa dwóch rejestrów językowych. Na tle standardowej francuszczyzny wyróżniają się szczególnie kwestie wypowiedziane przez franko-kanadyjskich bohaterów w mowie zależnej bądź niezależnej. Jak policzył Vigh, w obrębie całego tekstu da się zauważyć około 285 quebecyzmów, które pojawiają się ponad 800 razy (2002: 101). Ponadto 26 quebecyzmów znalazło się jedynie w partiach narratora, około 40 słów pojawia się zarówno w tekście narratora, jak i w kwestiach wygłaszanych przez postacie, część wyrazów to inwencja autora, który chce stworzyć słownictwo mogące uchodzić za quebeckie, wreszcie niemała liczba quebecyzmów pozostaje w tekście bez wyjaśnienia.

Chęć zapoznania francuskiego czytelnika z obcą kulturą owocuje wykorzystaniem przez Hémona kilku konkretnych narzędzi mających także zadanie popularyzatorskie. Po pierwsze, pisarz stosuje wyjaśnienie, które pojawia się przy pierwszym użyciu quebecyzmu padającego z ust danej postaci powieści. Jeśli ten sam quebecyzm pojawi się ponownie, nie będzie już w żaden sposób wyjaśniony. Jak zauważa Vigh, definicja, w jaką wyposaża Hémon nieznane słowo, bardzo często wpleciona jest w tekst powieści w taki sposób, że informacja dociera do czytelnika niemalże mimochodem, a konstrukcja zdania powoduje, iż nie mogłoby ono bez niej powstać (por. Vigh, 2002: 43). Oto kilka przykładów przyjętej przez pisarza strategii, wraz z adekwatnymi fragmentami z tłumaczeń Godlewskiego i Rydzewskiej:

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i> *	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Si le <i>norouâ</i> ** tient jusqu'à demain, on pourra commencer, prononçait-il. Mais le lendemain le <i>vent</i> avait encore changé. (62–63)	Jeśli <i>północny</i> przetrzyma do jutra, to będziemy zaczynać. Ale nazajutrz <i>wiatr</i> znowu zmienił kierunek. (66)	Jeśli <i>wiatr północno-zachodni</i> utrzyma się do jutra, będziemy mogli zacząć – zawyrokował. Lecz nazajutrz <i>wiatr</i> znowu się zmienił. (99)

lat badaczy, wprowadził Edward Balcerzan, pisząc: „Trafnie określić styl tekstu to rozpoznać w nim faktyczną dominantę” (1968: 65). Następnie o dominancie semantycznej pisał Stanisław Barańczak (1992). Propozycja Bednarczyk jest najnowszą i najszerzą próbą opisu tego pojęcia.

<p>François Paradis s'en est allé à travers les troncs serrés, les membres raides de froid, la peau râpée par le <i>norouâ</i> impitoyable, déjà mordu par la faim, trébuchant de fatigue. (97)</p> <p>– Il s'est écarté...</p> <p>Des gens qui ont passé toute leur vie à la lisière des bois canadiens savent ce que cela veut dire. Les garçons témeraires que la malchance atteint dans la forêt et qui se trouvent écartés – perdus – ne reviennent guère. Parfois une expédition trouve et rapporte leurs corps, au printemps, après la fonte des neiges... Le mot lui-même, au pays de Québec et surtout dans les régions lointaines du Nord, a pris un sens sinistre et singulier, où se révèle le danger qu'il y a à perdre le sens de l'orientation, seulement pour un jour, dans des bois sans limites.</p> <p>– ...Il s'est écarté... (92).</p>	<p>Franciszek Paradis szedł pewno przez tę gęstwinę z członkami, zeszytwniałymi od mrozu, ze skórą potrzaskaną od <i>wiatru</i> i, na poły żywy od głodu i zmęczenia. (101)</p> <p>– Zabłądził...</p> <p>Ludzie, którzy całe życie spędzili na skraju lasu, wiedzą dobrze, co znaczą te słowa. Śmiałek zabłąkany w lesie nie wraca nigdy. Ciało jego znajdują ludzie dopiero na wiosnę, w roztopach śnieżnych. Słowo „zabłądzić” ma przeto szczerzej niż inne znaczenie w kraju Québec i jest pełne grozy: oznacza śmierć w tych niezmiernych lasach.</p> <p>– Zabłąkał się... (96)</p>	<p>Franciszek Paradis poszedł między gęsto rosnącymi pniami, na nogach sztywnych z zimna, twarzą smaganą <i>bezlitosnym wiatrem</i>, udrecony głodem, potykający się ze zmęczenia. (160)</p> <p>– Zagubił się...</p> <p>Ludzie, którzy spędzili całe życie w sąsiedztwie kanadyjskich lasów wiedzą, co to oznacza. Śmiali chłopcy, których nieszczęście dosięga w lesie i którzy <i>zaginą</i> – <i>zagubią się</i> – nigdy nie wracają. Czasami ich ciała są znajdowane na wiosnę, gdy śnieg się stopi... W Québecu, a zwłaszcza w regionach najbardziej wysuniętych na północ, samo to słowo nabrało złowrogiego i szczególnego wydźwięku, odkrywającego niebezpieczeństwo związane ze straceniem poczucia orientacji, choćby na jeden dzień, w tych bezkresnych lasach. (153)</p>
---	---	--

* W niniejszym opracowaniu cytaty z powieści *Maria Chapdelaine* Louisa Hémona oraz z jej polskich przekładów pochodzą z wydań umieszczonych w bibliografii. Każdy cytat opatrzone numerem strony ze stosownego wydania.

** Wyróżnienia – J.W.-R.

Dwa pierwsze fragmenty dotyczą wyrazu *norouâ* (pisownia rekomendowana od roku 1990 przez Conseil supérieur de la langue française: *norôit*¹⁶), który oznacza silny wiatr wiejący z północnego zachodu. Hémon, zgodnie z przyjętą strategią, najpierw wprowadza słowo nieznane francuskiemu odbiorcy, by następnie w komentarzu narratora podać wyraz francuski wyjaśniający bardzo ogólnie, iż chodzi o wiatr (fr. *vent*). Co ważne, w kolejnym zacytowanym fragmencie, pojawiającym się w powieści kilkadziesiąt stron dalej, autor nie podaje

¹⁶ Léandre Bergeron w *Dictionnaire de la langue québécoise* podaje pisownię *noroit* (1997: 337).

wyjaśnienia quebeckiego wyrazu, wychodząc zapewne z założenia, że będzie on dla czytelnika zrozumiały. W pierwszym polskim tłumaczeniu *norouâ* staje się „północnym” i zyskuje rzeczownik „wiatr” dopiero w komentarzu narratora, co może sprawiać wrażenie pewnej sztuczności. Z kolei w następnym fragmencie, w którym autor powraca do określenia *norouâ*, polski tłumacz ogranicza się do generalizacji i użycia słowa „wiatr”.

Rydzewska z większą pieczołowitością oddaje *norouâ*, tłumacząc to słowo jako „wiatr północno-zachodni”. Wyjaśnia zatem wiernie jego znaczenie, nie decyduje się jednak na zabieg egzotyzacyjny, czyli pozostawienie oryginalnego określenia w przekładzie, z ewentualnym rozwinięciem definicyjnym. Kiedy kilkadziesiąt stron później Hémon powraca do wiatru *norouâ*, tłumaczka używa określenia „bezlitosny wiatr”, będącego raczej ekwiwalentem funkcjonalnym.

Trzeci zacytowany wcześniej fragment dotyczy czasownika *s'écarter*, który w standardowej francuszczyźnie oznacza czynność oddalania się, odchodzenia, a którego znaczenie na gruncie quebeckim – jak wyjaśnia sam autor – odnosi się do czynności „zgubienia się”, zresztą nie tylko w lesie, ale także na przykład w mieście¹⁷. Co ciekawe, Hémon najpierw używa interesującego go wyrazu w wypowiedzi postaci, a następnie powraca do niego w komentarzu narratora, podając obok siebie quebecyzm i jego standardowy francuski odpowiednik. Godlewski nie szuka innego, mniej standardowego odpowiednika w języku polskim i decyduje się na czasownik „zabłądzić”. Co więcej, usuwa fragment stanowiący wyjaśnienie specyfiki słowa w Quebecu, po czym na koniec, kiedy pada ono jeszcze raz, używa terminu „zabłąkać się”. Nie postępuje zatem konsekwentnie, ponadto wprowadza w zasadzie nieuzasadnione zmiany względem oryginału. Takie działanie, czyli ingerencja w tekst autora oraz generalizacja, jest zresztą charakterystyczne dla całokształtu przekładu Godlewskiego, co potwierdzają kolejne analizowane w dalszej części przykłady.

Inny sposób postępowania cechuje drugą tłumaczkę, która stara się jak najwierniej zachować charakter oryginału. W analizowanym fragmencie podaje najpierw jako ekwiwalent czasownika *s'écarter* słowo „zagubić się”, które w języku polskim ma także walor metaforyczny, by następnie wyjaśnić je za pomocą innego czasownika: „zaginać”, będącego wiernym wyjaśnieniem problematycznego wyrazu. Co ważne, o ile Hémon najpierw podaje quebecyzm, który następnie definiuje poprzez standardowy odpowiednik francuski, o tyle Rydzewska decyduje się na kolejność odwrotną.

Owo definiowanie poprzez podanie standardowego odpowiednika jest w tekście Hémona bardzo ważne, gdyż – jak zauważa Vigh –

[j]est to definicja poparta uzasadnieniem, to znaczy pisarz nie poprzestaje na przetłumaczeniu francuskiemu czytelnikowi słowa, którego ten mógłby

¹⁷ W *Dictionnaire de la langue québécoise* pojawiają się francuskie odpowiedniki: *s'égarer*, *se perdre*, czyli właśnie „zgubić się” (Bergeron, 1997: 194).

nie zrozumieć, ale podaje on także wyjaśnienia na temat użycia danego słowa w Quebecu. Jasne jest, że pisarz zwraca się do europejskiego czytelnika: ludzie mieszkający na skraju quebeckich lasów nie potrzebowaliby podobnych ułatwień. (2002: 104)

Czasem definiowanie przybiera zupełnie odwrotny kierunek, to znaczy quebecyzm zostaje umieszczony między myślnikami po wyrazie francuskim, jakby Hémon chciał uplasować się po stronie Franko-Kanadyjczyków, a normą kulturową tutaj staje się nie Francja, jak to się dzieje w pozostałych przypadkach, lecz Quebec (por. Vigh, 2002: 105):

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
– Moi, j'étais accordeur, fit-il enfin, ...accordeur de pianos ; et mes deux fils que voilà étaient <i>employés</i> , Edmond dans un bureau et Pierre dans un magasin. <i>Employés – commis</i> – cela c'était clair pour tout le monde. (108)	– Byłem stroicielem fortepianów, rzekł w końcu, a synowie moi byli <i>urzędnikami</i> jeden w biurze, a drugi w sklepie. Słowo <i>urzędnik</i> , jasne było dla wszystkich. (113)	– Byłem stroicielem – powiedział wreszcie – stroicielem fortepianów. A moi dwaj synowie byli <i>sprzedawcami</i> , Edmund w biurze, a Piotr w sklepie. <i>Sprzedawcy</i> – to było jasne dla wszystkich. (179)

Kluczowe dla powyższego fragmentu określenie to *employé*, słowo oznaczające w standardowym języku francuskim pracownika, a na gruncie quebeckim – pomocnika bądź pracownika niższej rangi, w sklepie, także w banku czy w administracji. Zostaje ono wyjaśnione poprzez użycie określenia *commis* umieszczonego tuż za nim. Mimo tej podpowiedzi oba polskie tłumaczenia niewłaściwie oddają znaczenie problematycznego quebecyzmu: zdaniem Godlewskiego chodzi o urzędnika, co zupełnie nie współgra z kontekstem (urzędnik w sklepie?), natomiast u Rydzewskiej jako ekwiwalent pojawia się z kolei słowo „sprzedawca”, które także może budzić wątpliwości polskiego czytelnika (sprzedawca w biurze?). Oboje tłumacze zatem nie tylko nie starają się oddać wiernie techniki zastosowanej przez Hémona, na przykład poprzez użycie słowa oryginalnego i wyjaśnienie go, ale na dodatek wprowadzają do tekstu przekłamanie.

O ile quebecyzmy padające z ust kanadyjskich bohaterów nie wywołają u francuskiego czytelnika zdziwienia, o tyle będzie on z pewnością zaskoczony, odnajdując obce, nieznane sobie słowa w tekście formułowanym przez narratora. Oto przykład:

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
C'était pareil à une grande flamme-lumière aperçue dans un pays triste, à la brunante, une promesse éclatante vers laquelle on marche, oubliant les larmes qui avaient été sur le point de venir. (126)	---	Przypominało światło o zachodzie słońca w smutnej krajinie, tryskającą obietnicę, do której się idzie, zapominając o łzach, jakie trzeba było wylać po drodze. (205)

W tym wypadku chodzi o quebecyzm *brunante* oznaczający „zmierzch” i mający swój standardowy francuski odpowiednik: *crépuscule*¹⁸. Jak zauważa Vigh, „jeśli nie zna się znaczenia tego słowa, całe piękno zdania, wraz z cudownym kontrastem światła / nadziei, które wyłaniają się z ciemnego pejzażu, może zostać niezauważone” (Vigh, 2002: 26). Pisarz nie pozostawia swojego czytelnika w całkowitej niepewności, jednak dopiero ponad trzydzieści stron dalej podaje tylko niebezpośrednie wyjaśnienie nieznanego Francuzom wyrazu i pokazuje, że *brunante* to pora dnia, kiedy zwierzęta spędza się z pastwisk do domu (Hémon, 2008: 187).

W pierwszej wersji polskiej poetyckiego fragmentu o zmierzchu nie ma i trudno dociekać powodów takiej decyzji tłumacza: czy do pominięcia skłoniła go obecność nieznanego słowa? Nie rozstrzygniemy tej kwestii. Rydzewska natomiast właściwie tłumaczy znaczenie quebeckiego określenia *à la brunante*, decydując się na wyrażenie „o zachodzie słońca”, choć – rzecz jasna – ów aspekt językowy związany z lokalnym, quebeckim kolorytem języka francuskiego zniknie.

Francuszczyzna standaryzuje się w polskich przekładach także wtedy, gdy Hémon stosuje w powieści antycypację (Vigh, 2002: 26) polegającą na poprzeczeniu nieznanego słowa wyjaśnieniem. Kolejny przykład jest o tyle ważny, że mamy w nim do czynienia z typowymi quebeckimi przekleństwami stworzonymi na bazie języka odnoszącego się do liturgii¹⁹: o ile Rydzewska zachowuje sens, pisząc o przeklinaniu i umieszczając następnie w przekładzie przekleństwo („szlag by to”), o tyle Godlewski cenzuruje ów fragment:

¹⁸ *Dictionnaire de la langue québécoise* podaje, że *brunante* to *tombée de la nuit, brune* (Bergeron, 1997: 101).

¹⁹ Quebeckie przekleństwa, zwane *sacres* (od *sacrum*), wywodzą się ze zdeformowanego fonetycznie słownictwa związanego z religią. Uważa się, że ich rozpowszechnienie w Quebecu wynika z silnej pozycji, jaką aż do Spokojnej Rewolucji Kościół katolicki zajmował w prowincji, i jest w jakiejś mierze formą oporu przeciw niemu, czy też – jak podaje Krzysztof Jarosz – przejawem ludowego antyklerykalizmu (Jarosz, Warmuzińska-Rogóż, red., 2011: 13). Dziś, mimo iż Kościół nie ma już takiego wpływu na społeczeństwo, *sacres* w dalszym ciągu są powszechnie używane, choć nie wszyscy łatwo identyfikują ich pochodzenie.

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Légaré [...] <i>jurait d'une voix étouffée.</i> – <i>Blasphème !</i> (44)	– Ruszaj się, a nuże!... – walczył Legaré z jakimś nowym pniem-wrogiem. (48)	Légaré [...] przeklinał zduszonym głosem. – Szlag by to! (71)

Nierzadko Hémon decyduje się na użycie quebecyzmu, który nie zostaje wyjaśniony przez jego francuski synonim czy przez definicję, a jego znaczenie czytelnik powinien wydedukować na podstawie kontekstu:

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
– Eh bien, monsieur Larouche, <i>ça marche-t-il</i> toujours de l'autre bord de l'eau ? – <i>Pas pire</i> , les jeunesses. <i>Pas pire !</i> (3)	– Jakże się tam wiedzie panu, panie Laroche, po tamtej stronie wody? – <i>Nie najgorzej</i> , smyki, nie najgorzej. (6)	– I jak, panie Larouche, wszystko idzie dobrze po drugiej stronie rzeki? – <i>Nie najgorzej</i> , moi mili, nie najgorzej!
La nuit était claire et il y a encore <i>une croûte</i> sur la neige ; alors puisque <i>ça</i> marchait bien, j'ai pensé que je viendrais veiller et voir si vous étiez revenu. (23)	Noc jasna, więc przyszedłem zobaczyć, czyście wrócili. (27)	Noc jest jasna, a na śniegu jeszcze <i>lodowa skorupa</i> , więc skoro łatwo się idzie, to pomyślałem, że zajdę do was i zobaczę, czyście już wrócili. (37)

W pierwszym cytowanym fragmencie chodzi o zwrot *pas pire* pochodzący z regionu Poitou we Francji, a w Quebecu używany do dziś w znaczeniu „nie-źle”. Jego odpowiednikiem w standardowej francuszczyźnie jest zwrot *pas mal*. Zarówno Godlewski, jak i Rydzewska wybierają polski odpowiednik „nie najgorzej”, co jest wyborem trafny. W wersji oryginalnej pojawia się typowo quebecka forma gramatyczna *ça marche-t-il*, używana także dzisiaj z drobną zmianą fonetyczną (*ça marche-ti*, *ça marche-tu*). Tłumacze oddają ją za pomocą standardowej polszczyzny, kompensują natomiast określenie *les jeunesses* odnoszące się do młodzieży: u Godlewskiego mowa o „smykach”, u Rydzewskiej pojawia się odpowiednik „moi mili”.

Drugi fragment zawiera quebecki wyraz *croûte* oznaczający twardą powierzchnię śniegu (por. Bergeron, 1997: 161), która nie łamie się pod wpływem nacisku. Nawet bez znajomości znaczenia tego słowa fragment jest czytelny, z kontekstu bowiem wiadomo, iż chodzi o twardy śnieg, po którym łatwo się chodzi. Godlewski po raz kolejny dokonuje pominięcia (czy dzieje się tak na skutek nieznaności quebecyzmu?), natomiast Rydzewska zρέcznie posługuje się określeniem „lodowa skorupa”.

O znaczeniu quebecyzmu często informuje towarzyszący mu czasownik:

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Les deux hommes prirent le <i>godendard</i> et scièrent, scièrent, scièrent du matin au soir. (89)	[dwaj mężczyźni] zaczęli piłować od rana do nocy. (78)	Następnie wzięli <i>ręczną piłę</i> i piłowali od rana do wieczora. (122)
Ils ont de l'argent en masse et ils <i>payeront cash</i> pour toutes les peaux de première classe. (5)	Mają moc pieniędzy i chcą <i>płacić „cash”</i> za każdą skórkę pierwszego gatunku. (8)	Mają mnóstwo pieniędzy i <i>zapłacą gotówką</i> za skóry pierwszorzędnej jakości. (11)
<i>Le sudet</i> a pris, prononça le père Chapdelaine. On peut dire que l'hiver est quasiment fini. (28)	<i>Wiatr</i> wieje z <i>południa!</i> – rzekł ojciec Chapdelaine. Przyszedł koniec na zimę. (32)	Zaczęło <i>wiać z południowego wschodu!</i> – zauważył ojciec. – Można powiedzieć, że zima się właściwie skończyła. (43)

W pierwszym przykładzie znaczenie słowa *godendard* (alternatywna pisownia: *godendart*), określającego długą piłę o dwóch uchwytych, przeznaczoną do ścinania drzew przez dwie osoby (por. Bergeron, 1997: 250), staje się jasne dzięki czasownikowi *scier* (piłować). Godlewski omija quebecyzm, natomiast Rydzewska po raz kolejny wykorzystuje ekwiwalent funkcjonalny („ręczna piłą”). Drugi przykład jest o tyle ciekawy, że zwrot *payer cash*, płacić gotówką, który wówczas był anglicyzmem nieużywanym przez Francuzów, a dzisiaj wszedł do powszechnego użycia w języku francuskim, w pierwszym tłumaczeniu zostaje częściowo przetłumaczony (płacić „cash”), co zapewne nie było dla ówczesnych odbiorców szczególnie zrozumiałe, natomiast w drugim został w pełni spolonizowany.

W trzecim przykładzie pojawia się wyraz *sudet*, oznaczający południowo-wschodni wiatr, wraz z czasownikiem *prendre*, który z pewnością ułatwi francuskiemu czytelnikowi zrozumienie, że chodzi o wiatr. Godlewski pisze, iż to wiatr południowy (zresztą analogicznie do *norouâ*, który u niego jest wiatrem północnym, a nie północno-zachodnim), natomiast Rydzewska identyfikuje wiatr jako wiejący z południowego-wschodu.

Gwoli ścisłości podać także należy, iż w kilku przypadkach Rydzewska decyduje się na przybliżenie polskiemu czytelnikowi obcych terminów, posiłkując się przy tym przypisami. Tak dzieje się między innymi w przypadku nazw gier karcianych:

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Quand les sujets ordinaires de conversation furent épuisés, l'on joua aux cartes : au « quatre-sept » et au « bœuf ». (27)	Po wyczerpaniu tematów rozmowy, zaczęto grać w karty: w „byka” i w „czterdzieści siedm” (<i>sic!</i>). (31)	Gdy wyczerpano już zwykłe tematy do rozmowy, postanowiono zagrać w karty: w <i>quatre-sept</i> i w <i>bœuf</i> . (43)

Tłumaczka w przypisie na dole strony wyjaśnia, iż *quatre-sept* to „gra karciana, podobna do oczka”, natomiast *bœuf* – „gra karciana, podobna do tysiąca”. Jest to jeden z rzadkich przykładów użycia oryginalnego francuskiego słowa w polskim przekładzie, do pozostałych wrócimy za chwilę. Z kolei Godlewski zdecydowanie woli naturalizować tekst Hémona, w nielicznych tylko przypadkach podając słowa obce, zapewne wtedy, gdy nie jest pewien ich znaczenia. Zresztą swoistym symbolem owej chęci naturalizacji może być następujący przykład ilustrujący globalną strategię tłumacza wobec powieści, w którym francuskojęzyczni Kanadyjczycy stają się „Francuzami mieszkającymi w Kanadzie”:

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Lorsque les Canadiens français parlent d'eux-mêmes, ils disent toujours „Canadiens” sans plus. (52)	Francuzi, mieszkający w Kanadzie, nazywają siebie Kanadyjczykami (<i>sic!</i>). (56)	Gdy francuscy Kanadyjczycy mówią o sobie, nazywają siebie „Kanadyjczycy”, bez żadnego dodatku. (83)

Poniżej w ujęciu tabelarycznym zostało zamieszczonych kilka z wielu przykładów ukazujących ową strategię naturalizacji polegającą na pominięciu obcego terminu, strategię, która – jak się wydaje – może także wynikać z niezrozumienia oryginału:

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Vous avez connu mon père : c'était un homme <i>rough</i> et qui prenait un coup souvent, mais juste, et de bonne mémoire pour les services de même. (33)	Ale znacie mego ojca: pamiętał dobrze co komu wienien. (38)	Znaliście mojego ojca: był <i>twardy</i> , lubił się napić, ale za to był też sprawiedliwy, pamiętał wyświadczone moje przysługi. (53)

Przymiotnik *rough* to anglicyzm o polskich odpowiednikach „twardy, szorstki”. W wersji Godlewskiego cały fragment został usunięty.

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
– <i>Toffe</i> , Edwige, toffe ! La soupe aux pois sera bientôt prête. (44)	Grochówka już się gotuje... Do góry uszy! (48)	<i>Bądź twardy</i> , Edwige, bądź twardy! Grochówka będzie niedługo gotowa. (72)

Kolejny anglicyzm, *toffer*, to czasownik pochodzący od angielskiego czasownika *to tough* oznaczającego bycie twardym, nieustępliwym. Godlewski nie tłumaczy go dosłownie, umieszcza natomiast określenie „do góry uszy”.

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Il y a trente ans, quand on a fait la ligne pour amener les chars de Québec, j'étais là, moé, et je vous dis que ça, c'était de la misère. (48)	Trzydzieści lat temu, kiedy <i>wygrąbывano</i> drogę do Québec'u, miałem szesnaście lat, ale pracowałem narówni (<i>sic!</i>) z innymi. (52–53)	Trzydzieści lat temu budowano <i>tory dla kolei</i> z Québecu. Byłem tam, zlany potem, i mówię wam, że to była prawdziwa bieda. (79)

Char to słowo oznaczające we współczesnej francuszczyźnie czołg. W Québecu oznacza obecnie samochód, a w powieści chodzi o wcześniejsze znaczenie, czyli „pociąg”. W przekładzie Godlewskiego mowa jest tylko o wyrębie lasu.

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Qu'est-ce qu'elle doit chercher dans le mariage ? Avoir une belle vie, assurément, faire <i>un règne heureux</i> ... (126)	Czego powinna szukać w małżeństwie? Dobrego życia, zapewne... (132)	Czego ma szukać w małżeństwie? Dostatniego życia, to na pewno, <i>szczęśliwej rodziny</i> ... (206)

Un règne to po quebecku życie. Godlewski skraca swoją wersję powieści, nie tłumacząc drugiej części zdania. W tym wypadku także Rydzewska niewłaściwie rozumie oryginał, pisząc o „szczęśliwej rodzinie”, gdy tymczasem chodzi o „szczęśliwe życie”.

O problemach ze zrozumieniem tekstu oryginalnego może świadczyć także spore nagromadzenie błędów tłumaczeniowych:

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Un <i>arpenteur</i> de Roberval va venir dans la paroisse la semaine prochaine. S'il y en a qui veulent faire arpenter leurs lots avant de rebâtir les clôtures pour l'été, c'est de le dire. (5)	Na przyszły tydzień przyjedzie do parafii <i>cieśla</i> z Robervalu. Ktoby chciał oparkanić swoją zagrodę lub ogrodzić pola, niech się zgłosi. (8)	<i>Mierniczy</i> z Roberval przyjedzie do parafii w przyszłym tygodniu. Jeśli ktoś chce pomierzyć swoją ziemię, zanim zacznie naprawiać ogrodzenia na lato, trzeba mu dać znać. (10)
Vous avez peut-être eu connaissance qu'il était <i>for-man</i> dans un chantier en haut de La Tuque, sur la rivière Vermillon. (90)	Jak wiecie – pracował za <i>furmana</i> w tartakach nad rzeką Vermillon. (94)	Pewnie wiedzieliście, że był <i>brygadziwą</i> w drwalni za La Tuque, nad rzeką Vermillon. (150)

<p>– On est libre ; on n’a point de <i>boss</i> ; on a ses animaux ; quand on travaille, c’est du profit pour soi... Ah ! C’est beau !</p> <p>– Je les entends tous dire ça, répliqua Lorenzo. On est libre ; on est son <i>maître</i>. Et vous avez l’air de prendre en pitié ceux qui travaillent dans les manufactures, parce qu’ils ont un <i>boss</i> à qui il faut obéir. (111)</p>	<p>– Człowiek jest wolny. Ma swoje bydło, pracuje tylko dla siebie.</p> <p>– Wszyscy tak mówicie. Jesteśmy wolni! Dlatego macie taką minę, jakbyście się litowali nad tymi, którzy pracują w przemyśle, dlatego, że mają <i>bossmana</i>, którego muszą słuchać. (116)</p>	<p>– Taki człowiek jest wolny. Nie ma szefa. Ma zwierzęta, pracuje na siebie. Nie ma lepszego życia!</p> <p>– Wszyscy tak mówią – odparł Wawrzyniec. – Jest się wolnym. Swoim <i>panem</i>. I wydaje się, że wam żal tych ludzi, którzy pracują w fabrykach, bo mają szefa, którego trzeba słuchać. Wolny... na ziemi... oczywiście! (184)</p>
<p>Eutrope Gagnon avait un oncle qui demeurait à Saint-André-de-l’Épouvante ; Racicot, de Honfleur, parlait souvent de son fils, qui était chauffeur à bord d’un bateau du <i>golfe</i>. (160)</p>	<p>Eutropjusz Gagnon miał wujka, zamieszkałego u Świętego Andrzeja... Racicot z Honfleur miał syna palacza na statku w <i>Golf</i>. (165)</p>	<p>Eutropiusz Gagnon miał wujka, który mieszkał w Saint-André-de-l’Épouvante; Racicot z Honfleur często opowiadał o swoim synu, który był piecowym na statku pływającym na <i>zatoce</i>. (256)</p>

Tym sposobem u Godlewskiego *arpenteur* (francuski wyraz oznaczający mierzniczego) staje się cieślą, *foreman* (quebecyzm pochodzenia angielskiego, oznaczający majstra, brygadzystę, fr. *contremaître*) to furman, a boss, czyli szef, okazuje się bossmanem (*sic!*). Ostatni przykład jest tym bardziej znaczący, że należy do kategorii quebecyzmów, które zostają następnie wyjaśnione poprzez kontekst: w pierwszym zdaniu Hémon pozostawia anglicyzm *boss*, by już w następnym wesprzeć się francuskim słowem *maître* (pan, mistrz, majster). O ile w przypadku omówionych wcześniej przykładów można mówić o domniemanej nieznamomości specyfiki języka quebeckiego przez tłumacza, o tyle ostatni przykład, w którym słowo „zatoka” (fr. *golfe*), pisane małą literą, staje się miastem Golf, jest sporym zaskoczeniem *in minus*.

Z wyżej wymienionymi pułapkami Rydzewska radzi sobie bardzo dobrze, choć jej przekład, zdecydowanie bliższy oryginałowi, także nie jest wolny od błędów:

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Edwige Légaré travaillait pour les Chapdelaine tous les étés, depuis onze ans, en qualité d’ <i>homme engagé</i> . (37)	Jadwiga Légaré pracował u Chapdelainów co roku od jedenastu lat w charakterze <i>najemnika</i> . (41)	Edwige Légaré pracował u Chapdelainów w każde lato, od jedenastu lat, i był <i>niesamowicie pracowity</i> . (61)
Le père Chapdelaine, ses trois fils et son <i>homme engagé</i> commencèrent donc à faire de la terre. (37)	Ojciec Chapdelaine, trzech synowie i <i>najemnik</i> zabrali się do roboty. (42)	Pan Chapdelaine, jego trzech synowie i <i>parobek</i> zaczęli więc pracować nad ziemią. (62)

Je pourrais bien lui poser des <i>mouches noires sur le dos</i> , et peut-être ça lui tirerait le sang et que ça la soulagerait pour un temps. (142)	Mógłbym przyłożyć jej <i>kataplaster na plecy</i> ; ściagnąłby krew i przyniósł chwilową ulgę. (148)	Mógłbym jej położyć <i>meszki na plecach</i> , które by nieco odciągnęły krwi, co na jakiś czas przyniosłoby jej ulgę. (230)
--	--	--

W pierwszym przykładzie Rydzewska wyrażenie *homme engagé* tłumaczy najpierw jako człowiek „niesamowicie pracowity” i dopiero przy drugim użyciu podaje właściwy odpowiednik („parobek”), natomiast w drugim wyrażenie *mouches noires sur le dos* tłumaczy dosłownie jako „meszki na plecach”, choć w istocie chodzi o mieszaninę na bazie maki i musztardy, którą umieszczano na plecach jako środek leczniczy. W skali całego utworu takie błędy i przekłamania są rzadkie i przekład jest dużo wierniejszy niż wersja Godlewskiego, często przez niego skrócona względem oryginału.

Cel: przybliżyć kulturę

W *Marii Chapdelaine*, oprócz zainteresowania charakterystyczną leksyką quebecką, Hémon pisze także szerzej o quebeckich zwyczajach i tradycjach. Zresztą odmienność stylu życia zaskoczyła pisarza już na początku jego pobytu za oceanem, o czym wspominał w liście z 5 września 1912 roku:

Jeśli coś znajdzie się na dnie filiżanki, opróżnia się ją grzecznie przez ramię. A jeśli chodzi o muchę w zupie, jedynie maniacy z miasta, trochę pozerzy, pozbywają się ich. Śpi się w ubraniu, żeby rano nie kłopotać się toaletą, a porządnie myje się w niedzielny poranek. To wszystko. (Hémon, 1980: 199)

Ów „szok kulturowy” zaowocował zapewne poruszeniem w powieści wielu ważnych tematów kulturowo-społecznych, takich jak emigracja do Stanów Zjednoczonych, karczowanie lasów, przebieg roku kalendarzowego z opisem zadań, zwyczajów i świąt w poszczególnych porach roku.

Wśród elementów kulturowych związanych nierozdzielnie z obcym kręgiem kulturowym znajdują się nazwy własne. Co ciekawe, w przypadku *Marii Chapdelaine* kanadyjskie nazwy własne są jednocześnie obce i znajome. Pisze zresztą o tym Hémon w podsumowaniu swojej *Itinéraire*:

Wyglądający przez okno pociągu Francuz [...] odnajduje nazwy tak bliższe, że wpięty dziwi się, a następnie wzrusza. Przed oczami przesuwają się takie nazwy jak: Pont-Rouge, Saint-Basile, Grondines, Grandes Piles, Trois-Rivières... (1993: 52)

Kwestia ta wydaje się pisarzowi zapewne na tyle fascynująca, że powraca do niej w powieści, umieszczając takie oto rozważania:

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Le lac Saint-Jean (3)	Jezioro Świętojańskie (6)	Jezioro św. Jana (9)
<p>les mille noms que des paysans pieux venus de France ont donnés aux lacs, aux rivières, aux villages de la contrée nouvelle qu'ils découvraient et peuplaient à mesure... <i>lac à l'Eau-Claire... la Famine... Saint-Cœur-de-Marie... Trois-Pistoles... Sainte-Rose-du-Dégel... Pointe-aux-Outardes... Saint-André-de l'Épouvante...</i></p> <p>[...] les noms de villages de pêcheurs ou de petits ports du <i>Saint-Laurent</i>, dispersés sur les rives entre lesquelles les navires d'autrefois étaient montés bravement vers l'inconnu... <i>Pointe-Mille-Vaches... les Escoumins... Notre-Dame-du-Portage... les Grandes-Bergeronnes... Gaspé...</i> (160)</p>	<p>Nazwy, nadawane jeziorom, górom i rzekom przez religijnych włościan, przybyłych z Francji: „Jasne wody”, „Głód”, „Najświętsze Serce Marji”, „Trzy pistole”, „Święta Róża”, „Święty Andrzej”...</p> <p>[...] Albo nazwy wiosek rybackich i małych portów, rozpięzchłych wzdłuż rzek, skąd ongiś wyruszano okrętami w nieznane kraje: „Szczyt Tysiąca Krów”, „Port Najświętszej Marji Panny”, „Wielkie Pasterki”, „Kasper”... (165)</p>	<p>tysiąc nazw, które pobożni chłopi z Francji nadali jeziorom, rzekom i miasteczkom nowej krainy, którą odkrywali i stopniowo zaludniali... jezioro w Eau-Claire... La Famine... Saint-Cœur-de-Marie... Trois-Pistoles... Sainte-Rose-du-Dégel... Pointe-aux-Outardes... Saint-André-de l'Épouvante...</p> <p>[...] nazwy rybackich osad lub małych portów w Saint-Laurent, rozrzucone po nabrzeżach, z pomiędzy których statki w przeszłości odważnie wypływały w nieznane... Notre-Dame-du-Portage... Les Grandes-Bergeronnes... Gaspé... (256)</p>

Przekład powyższych toponimów może być problematyczny, jako że są one nazwami znaczącymi. I tak *lac à l'Eau-Claire*, czyli jezioro położone w północno-zachodniej części Quebecu, zawdzięcza swą nazwę, „jezioro o czystej wodzie”, niezwyklej przejrzystości. Z kolei *la Famine*, czyli po francusku „głód”, to prawdopodobnie w tym wypadku nazwa rzeki będącej dopływem rzeki Chaudière. Tak znacząca nazwa wzięła się od ubogich ziem okalających rzekę. Wiele z wymienionych w analizowanym cytacie nazw własnych, a wśród nich Saint-Cœur-de-Marie, Sainte-Rose-du-Dégel, Saint-André-de-l'Épouvante, Notre-Dame-du-Portage, ma związek z ważnym miejscem, jakie przez stulecia we francuskiej Kanadzie zajmował Kościół katolicki. Jak czytamy w broszurze wydanej w ramach programu „Initiatives fédérales provinciales conjointes en matière d'alphabétisation 1998–1999”,

[q]uebecka toponimia świadczy o kluczowym miejscu zajmowanym u nas przez Kościół od początków Nowej Francji. Utworzenie misji spowodowało powstanie miasteczek i gmin, które sławią imiona świętych: Święty Grzegorz, Święty Jan, Święty Cezary, Święty Paweł. Święta Rodzina także

jest licznie reprezentowana: Wyspa Jezusa, Święta Anna z Beupré, Święta Maria, Święty Józef. Najważniejsze chrześcijańskie święta też są szeroko obecne: Wniebowstąpienie, Nawiedzenie, Rzeka Zielonoświątkowa, Święto Trzech Króli. Instytucje religijne i kościelne zajmują niepoślednie miejsce: szkoła im. Małgorzaty Bourgeoys, Wyspa Zakonnicy, college Małych Braci Maryi. Nie można zapominać o słownictwie związanym z niebem i piekłem, które przyczyniło się do powstania bardzo sugestywnych nazw, takich jak: Wyspa Diabła czy Rzeka Piekielna. (www.cdeacf.ca)

Wśród toponimów w powieści pojawia się także nazwa miasta Trois-Pistoles, która pochodzi od dawnych monet, bitych w XVI i XVII wieku w Hiszpanii i we Włoszech. Początkowo nazwa ta odnosiła się do rzeki. Jak podaje legenda, około 1620 roku marynarz płynący rzeką, która później stała się rzeką Trois-Pistoles, chciał napić się wody. Wychylił się za burtę, usiłując nabrać wody do srebrnego kielicha. Niestety, kielich wpadł do wody, na co marynarz zakrzyknął: „Oto stracone trzy pistole!” (www.cdeacf.ca).

Polscy tłumacze powieści przyjęli zupełnie odmienne strategie: Godlewski postanowił nazwy własne przetłumaczyć, kładąc nacisk na ich znaczenie. Sam jednak narzucił sobie ograniczenie, nie potrafił bowiem najwyraźniej ze wszystkimi sobie poradzić. Dla przykładu, wśród toponimów wymienionych przez Hémona znalazła się nazwa *les Escoumins*, odnosząca się do miejscowości położonej w regionie Côte-Nord. Jest to jeden z ponad jedenastu tysięcy toponimów zawdzięczających swoją nazwę autochtonicznym mieszkańcom Kanady, słowo to oznacza bowiem w języku Algonkinów „miejsce, gdzie znajdują się ziarna” (Bélanger, 1968: 455). Nazwa nie pojawia się jednak w tłumaczeniu Godlewskiego. Co ciekawe, nie pojawia się także u Rydzewskiej, która decyduje się na pozostawienie oryginalnego brzmienia toponimów, nie ustrzegając się jednak przy tym błędów. Jeden z nich dotyczy przywoływanej już nazwy jeziora, *lac à l'Eau-Claire*, które w polskim przekładzie staje się „jeziorem w Eau-Claire”. Wydaje się, że żadna z obranych strategii nie służy tekstowi Hémona. W przypadku naturalizacji, jaką zaproponował Godlewski, znika całkowicie koloryt lokalny, tak ważny dla francuskiego pisarza, a wraz z kolorytem znika także część samych toponimów, jednocześnie jednak polski czytelnik jest w stanie lepiej zrozumieć intencjonalność dobranych nazw własnych. Z kolei Rydzewska, decydując się na egzotyzację, nie pomaga czytelnikowi w zrozumieniu specyfiki quebeckiej topografii, co więcej, część z przywołanych przez Hémona nazw własnych z zupełnie niejasnych powodów pomija.

Obok toponimów ważną grupę nazw własnych w powieści stanowią imiona i nazwiska, które w wielu przypadkach mają świadczyć o kulturowej specyfice Franko-Kanadyjczyków²⁰. A oto zestawienie najważniejszych imion i nazwisk wraz z adekwatnym przekładem Godlewskiego oraz Rydzewskiej:

²⁰ Krótka analiza nazw własnych pochodzących z *Marii Chapdelaine* w przekładzie Stefana Godlewskiego pojawia się w opracowaniu Eweliny Bujnowskiej (2013).

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Cléophas Pesant, fils de Thadée Pesant le forgeron (2)	Kleofas Pésant, syn kowala, Tadeusza (5)	Kleofas Pesant, syn Tadeusza Pesanta, kowala (8)
Égide Simard (3)	Egid Simard (6)	Egidiusz Simard (8)
Nazaire Larouche (3)	Nazarjusz Laroche (6)	Nazariusz Larouche (8)
Napoléon Laliberté (4)	Napoleon Laliberté (7)	Napoleon Laliberté (9)
Hormidas Bérubé (6)	Hormidas Bérubé (9)	Hormizdas Bérubé (12)
François Paradis (5)	Franciszek Paradis (8)	Franciszek Paradis (11)
Pite Gourdeau (6)	Pit Gourdeau (10)	Piotrek Goudreau (12)
Charles-Eugène (15)	Karol-Eugenjusz (17)	Karol Eugeniusz (21)
Tit'Bé (19)	Tit'Bé (23)	Tit'Bé* * francuskie zdrobnienie od imion Tytus Boecjusz – przyp. tłum. (31)
Alma-Rose (19)	Alma-Roza (23)	Alma-Róża (31)
Eutrope Gagnon (23)	Eutropjusz Gagnon (27)	Eutropiusz Gagnon (36)
Da'Bé (25)	Da'Bé (29)	Da'Bé** ** francuskie zdrobnienie od imion Damian Boecjusz – przyp. tłum. (39)
Lorenzo (106)	Lorenzo (111)	Wawrzyniec (177)
Tit'Sèbe (137)	Tit'Sébe (144)	Tit'Sèbe*** *** francuskie zdrobnienie od imion Tytus Sebastian – przyp. tłum. (224)

Powyższe zestawienie pokazuje, że pierwszy polski tłumacz *Marii Chapdelaine* nie przyjmuje jednolitej strategii tłumaczeniowej. Decyduje się na podanie polskiego odpowiednika imienia wszędzie tam, gdzie wybór jest ewidentny. Tym sposobem François staje się Franciszkiem, Thadée – Tadeuszem, a Cléophas – Kleofasem. Wprowadza także spolszczone wersje imion, które – choć istnieją w języku polskim – w zasadzie nie są szerzej znane (Eutrope – Eutropjusz, Nazaire – Nazarjusz), oraz dokonuje zmiany pisowni pozwalającej na właściwe wymówienie imienia (Pite staje się Pitem, a Égide – Egidem). Z kolei imiona obco brzmiące, w przypadku których trudno byłoby podać jednoznaczny odpowiednik, takie jak Tit'Sèbe czy Da'Bé, tłumacz pozostawia bez zmian. Dodatkowo, jak słusznie zauważa Bujnowska, wielokrotnie tam, gdzie nie pomija on zupełnie nazwy własnej lub nie zastępuje jej inną nazwą, pojawiają się literówki, które dostrzec można także w powyższym zestawieniu (2013: 160–161)²¹.

²¹ W analizie Eweliny Bujnowskiej można znaleźć wiele innych znaczących przykładów, których nie umieszczam w moim zestawieniu po to, by ich nie powielać (por. Bujnowska, 2013: 160–161).

Inaczej postępuje natomiast Rydzewska, dokonując konsekwentnie tłumaczenia wszystkich imion. Wyjątek czyni jedynie w przypadku bardzo charakterystycznych dla kultury quebeckiej zdrobnień, *Tit'Bé* i *Da'Bé*: pozostawia je bez zmian, opatrując wszak przypisami, w których wyjaśnia, że są to francuskie zdrobnienia imion. Nie informuje jednak, że chodzi w istocie o quebecki zwyczaj. Ponadto jej wybór może być dla czytelnika zaskakujący, biorąc pod uwagę, iż wszystkie pozostałe imiona w powieści występują w wersji polskiej.

Przyjęte przez tłumaczkę rozwiązanie może także okazać się trudne do zrealizowania w przypadku niżej cytowanego fragmentu, w którym autor zastanawia się nad specyfiką quebeckiej onomastyki i wynikającą z niej niepewnością co do płci osoby nazwanej danym imieniem:

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Des emprunts faits à d'autres langues ont encore accentué l'incertitude en ce qui concerne l'orthographe ou le sexe. On signe Denise, ou Denije, ou Deneije ; Conrad ou Conrade ; des hommes s'appellent Herménégilde, Aglaé, Edwidge... (36–37)	Wpływ obcych języków przyczynił się jeszcze bardziej do niepewności ortografii miejscowej. Zdarzało się, że mężczyźni nosili takie imiona, jak Hermenegilda, Aglé, Jadwiga... (41)	Zapożyczenia z innych języków jeszcze bardziej podkreśliły niepewność w sprawie ortografii i rodzaju. Mieszkańcy Quebecu piszą więc: Dionizy, Dijonizy lub Dyjonizy; Konrad lub Konrat; mężczyźni nazywają się Herménégilde*, Aglaé**, Edwige***... * Herménégilde (fr.) – Hermenegilda – przyp. tłum. ** Aglaé (fr.) – Agaleja – przyp. tłum. *** Edwige (fr.) – Jadwiga – przyp. tłum.

Pierwsze polskie tłumaczenie zaskakuje znaczną ingerencją tłumacza, który dokonuje skrócenia problematycznego fragmentu. Z kolei Rydzewska z jednej strony podąża wcześniej obraną ścieżką i podaje polskie odpowiedniki męskich imion wraz z ich alternatywnymi, nieistniejącymi w języku polskim formami, ale z drugiej strony nie jest do końca konsekwentna, postanawia bowiem imiona żeńskie pozostawić w postaci oryginalnej, opatrując je przypisami tłumacza.

Strategie obrane przez oboje tłumaczy, czyli w przypadku Godlewskiego częściowa egzotyzyacja i częściowa naturalizacja oraz u Rydzewskiej naturalizacja, w zasadzie są sprzeczne z przyjętym uzusem tłumaczeniowym, jak bowiem zauważa Monti,

domestykacja-adaptacja nazw własnych w powieściach w takiej formie, w jakiej występuje ona w przekładach literackich w wielu krajach europejskich aż do XX wieku, jest dzisiaj w większości przypadków przestarzała i może przeszkadzać współczesnemu czytelnikowi. (2011: 17)

Przejdźmy teraz do kilku przykładów odnoszących się do kanadyjskiej fauny i flory:

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Des jeunes gens du village, très élégants dans leurs <i>pelisses à col de loutre</i> , parlaient avec déférence au vieux Nazaire Larouche, un grand homme gris aux larges épaules osseuses qui n'avait rien changé pour la messe à sa tenue de tous les jours : vêtement court de toile brune doublé de <i>peau de mouton</i> , culottes rapiécées et gros bas de laine gris dans des mocassins en <i>peau d'original</i> . (3).	Młodzież miejscowa, wystrojona odświętnie w eleganckie <i>futerka z koźnierzami z wydry</i> , rozmawiała grzecznie z Nazariuszem Laroche, wysokim, siwym starcem, o kościstych ramionach, który na nabożeństwo przyszedł w codziennym kożuszk, w połatanych portkach, w szarych, wełnianych pończochach i w <i>grubych skórzniach</i> . (6)	Młodzi chłopcy z miasteczka, bardzo szykowni w <i>futrach z wydrowymi koźnierzami</i> , zagadywali z szcunkiem starego Nazariusza Larouche'a, wysokiego, siwego człowieka o szerokich, kościstych ramionach, który, choć to niedziela, nic nie zmienił w swym codziennym ubraniu: miał na sobie krótki płaszcz z brązowego sukna podbity <i>baraním kożuchem</i> , połatane spodnie i grube wełniane skarpety wystające z moka-synów z <i>łosia</i> . (8)
Il resta immobile et muet quelques instants, attendant le silence, les mains à fond dans les poches de son grand manteau de <i>loup-cervier</i> , plissant le front et fermant à demi ses yeux vifs sous la toque de fourrure profondément enfoncée [...] (4)	Przez kilka minut stał nieruchomo, czekając, aż gwar uciszy się zupełnie. Ręce pogрузzył w przepaścistych kieszeniach kożucha, czoło zmarszczył, i przymknął na chwilę oczy, błyszczące bystro spod futrzanej czapki, naciśniętej głęboko na uszy. (7)	Przez chwilę stał nieruchomo i milczał, czekając aż zebrani całkiem zamilkną; ręce miał wbite głęboko w kieszenie grubego <i>futra z rysia</i> , czoło zmarszczone, a spod futrzanej czapki naciągniętej na uszy widać było jego bystre, wpół przymknięte oczy. (9)
Là nous étions en plein bois : mais comme il y avait des clairières avec du <i>foin bleu</i> parmi les roches, nous nous sommes mis à élever des moutons. (152)	Mieszkaliśmy w środku lasu, a ponieważ na okolicznych polanach było dużo paszy – zaczęliśmy hodować owce. (157)	Tam byliśmy w środku lasu. Ale jako że były w nim polanki z <i>trawą</i> rosnącą między skałami, zaczęliśmy hodować barany. (245)

Les forêts du pays de Québec sont riches en baies sauvages ; les atocas, les grenades, les raisins de cran, la salsepareille ont poussé librement dans le sillage des grands incendies ; mais le bleuet, qui est la luce ou myrtille de France, est la plus abondante de toutes les baies et la plus savoureuse. Sa cueillette constitue de juillet à septembre une véritable industrie pour les familles nombreuses... (45–46)	Lasy w Québec'u pełne są dzikich jagód: dzikich winogron, granatów, ale czernic jest najwięcej i są najsmaczniejsze. Zbiór ich, poczynający się od lipca, a kończący się w październiku, stanowi poważny zarobek dla wielu rodzin, które całe dnie spędzają w lesie. (50)	Lasy w Quebecu są bogate w dzikie jagody. Żurawiny, opuncje, czarne porzeczki i sarsaparyle niebawem obrodziły w miejscach po wielkich pożarach. Ale borówka, czyli francuska czernica lub czarna jagoda, jest najbardziej rozpowszechniona ze wszystkich jagód i najsmaczniejsza. Jej zbiór od lipca do września to prawdziwy interes dla licznych rodzin, które spędzają w lasach całe dnie. (75)
---	---	---

Hémon z upodobaniem umieszcza na kartach swej powieści opisy codziennego życia, kładąc między innymi nacisk na charakterystyczne dla mieszkańców Kanady stroje, które przynajmniej częściowo powstają z najbardziej dostępnych materiałów, czyli na przykład zwierzęcych skór. Mamy zatem futra z kołnierza-
mi z wydry (fr. *pelisses à col de loutre*), kożuski z baraniej skóry (fr. *peau de mouton*), płaszcz z rysia (fr. *manteau de loup-cervier*) czy też buty ze skóry łosia (fr. *peau d'orignal*). Warto na chwilę przy nazwie ostatniego zwierzęcia się zatrzymać, chodzi bowiem w tym wypadku o łosia kanadyjskiego (*Alces americanus*), który nazywany jest po francusku *orignal*, w przeciwieństwie do łosi występujących na innych terytoriach, na przykład w Europie. Ponadto Hémon chętnie sięga po opisy kanadyjskiej flory, mając zapewne na uwadze aspekt dydaktyczny swojego dzieła. W trosce o czytelnika autor bardzo często, podobnie jak przy wprowadzaniu nieznanego słownictwa, przybliżył nieznane elementy kulturowe, najpierw je opisując, a potem używając właściwej terminologii. Taka technika uwidacznia się we fragmencie dotyczącym dzikich jagód obficie porastających kanadyjskie lasy. W oryginale pojawiają się kolejno następujące określenia: *atocas*, czyli w języku Indian północnoamerykańskich żurawina; *raisins de cran* – owoce karłowatych czereśni; *salsepareille* – nazwa łacińska tej byliny to *Aralia nudicaulis*, w języku polskim używa się określenia sarsaparilla; *bleuet* i *myrtille* – w tym wypadku Hémon mylił dwa gatunki: *myrtille* (*Vaccinium myrtillus*), czyli borówkę czarną, roślinę pochodzącą z Europy, i *bleuet*, czyli amerykański gatunek borówki (*Vaccinium myrtilloides*)²². W pierwszej polskiej wersji dochodzi do licznych przekłamań: dość powiedzieć, że nieoczekiwanie okazuje się, iż w kanadyjskich lasach obficie

²² Jako ciekawostkę podajmy za Ewelina Bujnowską, że borówki (fr. *bleuet*) są tak charakterystyczne dla rejonu Jeziora Świętego Jana, iż mieszkańców okolicznych ziem zwie się *Les Bleuets* (2013: 163).

rosną granaty. Wiernie i poprawnie tłumaczy natomiast problematyczny fragment Rydzewska, podając właściwe odpowiedniki.

Kolejny przykład problematycznego wyrazu dotyczącego kanadyjskiej flory to *foin bleu*, czyli *Calamagrostis canadensis*, gatunek trawy występującej w Ameryce Północnej. Wymienione przykłady są o tyle symptomatyczne, że pokazują zaobserwowaną już wcześniej tendencję pierwszego polskiego tłumacza *Marii Chapdelaine* do dokonywania skrótów i pozbawiania oryginalnego tekstu kolorytu lokalnego. Dużo wierniej przekłada tekst druga tłumaczka, która nie pozwala sobie na samowolę i ingerencję we francuski oryginał.

Oprócz użycia charakterystycznych dla francuskiej Kanady toponimów, nazw własnych oraz leksyki typowej dla świata fauny i flory Hémon chętnie umieszcza w swej powieści „figury wyjaśniające” (*figures de la justification*), które – jak tłumaczy Vigh – polegają na wygłoszeniu

uogólnienia dotyczącego konkretnego działania autochtona: X lub Y zachowuje się tak czy inaczej, ponieważ w Quebecu wszyscy tak się zachowują. Oznacza to, że działanie X lub Y, zadziwiające lub nieprawdopodobne być może dla kogoś obcego, jest tutaj całkiem normalne i tłumaczy je ogólny zwyczaj. (2002: 52)

Oto zestawienie najważniejszych przykładów:

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Faire de la terre ! C'est la forte expression du pays, qui exprime tout ce qui gît de travail terrible entre la pauvreté du bois sauvage et la fertilité finale des champs labourés et semés. Samuel en parlait avec une flamme d'enthousiasme et d'entêtement dans les yeux. (25–26)	---	Wypracować ziemię! Mocne miejscowe określenie wyrażające wszystko, co kryje się w potwornej pracy, od jałowości dzikiego lasu po końcową żyzną ziemię uprawianych i zasiewanych pól. Samuel Chapdelaine rozmawiał o tym z żoną z błyskiem entuzjazmu i zaciętości w oczach. (40)
Samuel Chapdelaine, qui les rencontrait pour la première fois, se crut autorisé à leur faire subir un interrogatoire, selon <i>la candide coutume canadienne</i> . (106)	Samuel Chapdelaine, który ich widział poraz pierwszy, czuł się upoważniony do postawienia im szczerzego zapytania. (112)	Samuel Chadpelaine, który widział ich po raz pierwszy w życiu, uznał, że ma prawo poddania ich przesłuchaniu, wedle <i>prostego kanadyjskiego zwyczaju</i> . (178)

Technika ta jest o tyle ważna, że pojawia się na kartach powieści bardzo często i służy do uwypuklenia tego, co Hémonowi wydaje się szczególnie cieka-

we i w jakiejś mierze egzotyczne. Vigh nazywa ją „wirtualnym wyjaśnieniem” (2002: 54), które najczęściej zawiera wyrażenia, w przeważającej mierze oparte na przysłówku, mające na celu ukazanie powszechności danego zwyczaju czy tradycji: *naturellement, selon la coutume canadienne* itd.

Co ciekawe, Godlewski, w przeciwieństwie do Rydzewskiej, po raz kolejny cenzuruje oryginał, usuwając wiele sformułowań świadczących o wyjątkowości kanadyjskich zwyczajów. Pozbawia zatem czytelnika przekładu tak ważnego aspektu popularyzatorskiego dzieła, choć – zaznaczyć trzeba – nie dokonuje ingerencji w tekst konsekwentnie i na przykład we fragmentach dotyczących pór roku, które Hémon opisuje przez pryzmat zjawiska typowego dla francuskiej Kanady, część wyrażen jest w pierwszym polskim tłumaczeniu przełożona wrotnie. Z kolei, co pokażą poniższe przykłady, opuszczenia pojawiają się z trudnych do zidentyfikowania przyczyn w tłumaczeniu Rydzewskiej:

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
Partout l'automne est mélancolique, chargé de regret de ce qui s'en va et de la menace de ce qui vient ; mais <i>sur le sol canadien</i> , il est plus mélancolique et plus émouvant qu'ailleurs, et pareil à la mort d'un être humain que les dieux rappellent trop tôt, sans lui donner sa juste part de vie. (71).	Jesień wszędzie wnosi melancholię: żal za tem, co minęło i grozę nadejścia martwoty. Ale <i>w Kanadzie</i> jest ona bardziej przejmująca, niż gdzie indziej: podobna jest do śmierci ludzkiej istoty, którą Bóg powołuje do siebie w latach młodych, nim jeszcze życia zaznała. (74)	Jesień wszędzie jest melancholijna, i przypomina śmierć człowieka, którego bogowie wzywają zbyt wcześnie, odmawiając mu większej części życia. (114)
<i>La terre canadienne</i> se débarrassa des derniers vestiges de l'hiver avec une sorte de rudesse hâtive, comme par crainte de l'autre hiver qui venait déjà. (35)	<i>Ziemia kanadyjska</i> uwalniała się w gwałtownym pośpiechu z ostatnich śladów zimy, jakby się obawiała jej ponownego nadejścia. (40)	<i>Kanadyjska ziemia</i> pozbywała się ostatnich śladów bytności zimy w dość szybki i bezpardonowy sposób, jakby się bała, że kolejna zima może nadejść w każdej chwili. (59).
En d'autres pays c'était le renouveau, le travail ardent de la sève, la poussée des bourgeons et bientôt des feuilles, mais <i>le sol canadien</i> , si loin vers le nord, ne faisait que se débarrasser avec effort de son lourd manteau froid avant de songer à revivre. (29)	W innych krajach maj – to czas zasiewów, kiełkowania i pączkowania; ale <i>ziemia kanadyjska</i> , położona daleko na północy, zaczyna zaledwie o tej porze zrzucać ze siebie powłokę śnieżną. (33)	W innych krajach był to czas odnowy, szaleńczej pracy przyrody, rozwijania się pąków i liści. Jednak <i>kanadyjska ziemia</i> , tak daleko na północy, na razie tylko próbowała się uwolnić z ciężkiego zimowego płaszcza, zanim mogła zacząć myśleć o odrodzeniu się. (47)

Et le sujet [de la conversation] en fut tout naturellement l'éternelle <i>lamentation canadienne</i> : la plainte sans révolte contre le fardeau écrasant du long hiver. (24)	Tematem była zawsze skarga na przydługą zimę, skarga zresztą spokojna i bez buntu. (28)	[...] taka łagodna skarga przeciw przytłaczającemu brzemieniu długiej zimy. (38)
---	---	--

Na koniec jeszcze kilka uwag na temat błędów dotyczących warstwy kulturowej. Poniższe zestawienie zawiera kilka najistotniejszych przekłamań, jakich dokonał Godlewski. Pierwsze z nich dotyczy tak charakterystycznego dla Kanady cukru klonowego, który niespodziewanie w polskim przekładzie staje się zwykłym cukrem.

Z syropem klonowym wiąże się drugi z fragmentów, opisujący wywodzącą się z indiańskich zwyczajów quebecką tradycję wyrobu słodczy na bazie syropu klonowego, czyli *la tire*. Zgodnie ze zwyczajem podgrzewa się syrop klonowy, który następnie należy wylać na śnieg. W ten sposób powstają słodczy (przypominające z wyglądu lizaki) po angielsku nazywane *maple toffee*. Tradycja ta istnieje zresztą nadal, a chętni mogą degustować taki przysmak na przykład w czasie regionalnych jarmarków.

Z kolei trzeci zacytowany fragment to opis kultury amerindiańskiej, a ściślej indiańskich wierzeń dotyczących Wendigo, czyli złego człekopodobnego ducha, który wyrzywa serca swym ofiarom, a kanibalskie zachowania przejawia szczególnie zimą. Godlewski usuwa cały akapit na temat autochtonicznych mieszkańców Kanady oraz ich wierzeń, w przeciwieństwie do drugiej polskiej tłumaczki.

Louis Hémon: <i>Maria Chapdelaine</i>	Przekład Stefana Godlewskiego	Przekład Kingi Rydzewskiej
– Vous aimez ça, vous, le <i>sucre du pays</i> * ? (12) * Chodzi o <i>sucre d'érable</i> , zwany też <i>sucre d'habitant</i> . Quand la viande eut disparu, les dîneurs remplirent leurs soucoupes de <i>sirop de sucre</i> dans lequel ils trempèrent de gros morceaux de pain tendre. (39)	– Lubicie <i>cukier</i> ? (16) Po mięsie, stołownicy nalewali <i>syropu</i> na spodki i maczali w nim chleb biały. (44)	– Lubisz <i>cukier klonowy</i> ? (19) Gdy mięso znikło, mężczyźni napelnili spodki <i>syropem cukrowym</i> , w którym maczali duże kawałki miękkiego chleba. (65)

<p>Nous allons <i>faire de la tire</i>. [...] Du <i>sirop de sucre</i> et de la <i>cassonade</i> furent mélangés et mis à cuire ; quand la cuisson fut suffisamment avancée, Télésphore rapporta du dehors un grand plat d'étain rempli de belle neige blanche. Tout le monde se rassembla autour de la table, pendant que la mère Chapdelaine laissait tomber le sirop en ébullition goutte à goutte sur la neige, où il se figeait à mesure en éclaboussures sucrées, délicieusement froides. (88)</p>	<p>Będziem <i>robić ciasto</i>. [...] postawiono na ogień <i>syrop</i>, z dodaniem do niego cukru miałkiego. Kiedy był już w stanie wrzenia, Telesfor przyniósł na tacy czystego śniegu. Wszyscy zasiedli dookoła stołu, a matka kroplami zaczęła sączyć gorący syrop na śnieg. Zastygał w małe, chłodne kulki. (92)</p>	<p>Będziemy <i>robić karmelki</i>. [...] Na ogniu stanął garnek ze zmieszonym <i>syropem cukrowym</i> i cukrem kryształem. Gdy mieszanina była już zagrzana, Telesfor przyniósł z pola dużą cynową tacę wypełnioną świeżym śniegiem. Wszyscy zebraли się wokół stołu, podczas gdy pani Chapdelaine kroplami wylewała gotujący się syrop na śnieg, na którym masa tężała w małe, słodkie, przepysznie zimne kawałeczki. (147)</p>
<p>À quatre cents milles de là, en haut des rivières, ceux des Sauvages qui avaient fui les missionnaires et les marchands étaient accroupis autour d'un feu de cyprès sec, devant leurs tentes, et promenaient leurs regards sur un monde encore rempli pour eux, comme aux premiers jours, de puissances occultes, mystérieuses : le Wendigo géant qui défend qu'on chasse sur son territoire ; les philtres malfaisants ou guérisseurs que savent préparer avec des feuilles et des racines les vieux hommes pleins d'expérience ; toute la gamme des charmes et des magies. (57)</p>	<p>---</p>	<p>Czterysta mil od tego miejsca w górę rzeki, ci z Indian, którzy uciekli misjonarzom i handlarzom, siedzieli w kukci przy ognisku z suchego cyprysa, przed namiotami i wodzili wzrokiem po świecie pełnym jeszcze dla nich, niczym w pierwszych dniach, nadprzyrodzonych, tajemnych mocy. Krył się tam wielki Wendigo, który zabrania polować na swoim terytorium; trujące i lecznicze napoje, jakie potrafią przyrządzać z liści i korney starzy, doświadczeni ludzie; cała gama uroków i czarów. (91)</p>

Podsumowanie

Bez wątpienia czas, w którym dzieło jest odczytywane, wpływa na jego odbiór. Jak pisał Venuti,

[p]rzekład oznacza, oczywiście, przepisywanie tekstu oryginału. Każde przepisanie, bez względu na jego intencje, odzwierciedla pewną ideologię i poetykę i jako takie manipuluje literaturą tak, aby funkcjonowała w społeczeństwie w określony sposób. (cyt. za Pisarska, Tomaszewicz, 1996: 59–60)

Tak się zresztą działo także z samym oryginałem Hémona. Dla przykładu, w latach siedemdziesiątych XX wieku Jacques Ferron odczytywał powieść Francuza przez pryzmat wojny w Wietnamie, której był zdecydowanym przeciwnikiem, oraz z punktu widzenia negatywnej oceny kolonialnej polityki Francji wobec Chin w początkach XX wieku (Vigh, 2002: 22). O ile jednak oryginał ewoluuje i pozwala na nowe odczytania w kulturze wyjściowej nawet po latach, wpisuje się bowiem w jakiś sposób w tę kulturę, dziedzictwo kulturowe i pewną tradycję literacką, o tyle przekład zawsze naznaczony jest duchem epoki, w której powstał. Przekład starzeje się tym bardziej, jeśli – jak zauważa Liliane Rodriguez – tłumacz czerpał obficie z zasobów językowych i literackich kultury docelowej w czasie jego powstania (1990: 71). Wydaje się, że właśnie takie zjawisko cechuje pierwszy polski przekład autorstwa Godlewskiego: po pierwsze, pełen archaicznych dzisiaj sformułowań w języku polskim, co nie ułatwia jego odbioru, a po drugie, charakteryzujący się wieloma zmianami wprowadzonymi do tekstu Hémona, głównie po to, by usunąć wszystko, co obce dla polskiego czytelnika. Przekład Rydzewskiej jest na tym tle przede wszystkim dużo bliższy oryginałowi, z mniejszą liczbą błędów tłumaczeniowych wynikających z niezrozumienia czy też niezajomości elementów kulturowych. Udowadnia w jakiejś mierze tezę Józefa Zarka, który pisał, że każdy przekład jest lepszy,

to znaczy lepiej odpowiadający potrzebom czytelników współczesnych, aktualnym normom, modom, wiedzy czy wrażliwości [...] – w taki właśnie sposób przekład, a zwłaszcza przekład kolejny, przenosi dzieło nie tylko w nową przestrzeń, ale i wpisuje je w nowy czas. (1991: 8)

Wynika to zapewne z przyczyn opisywanych między innymi przez Montiego:

Nie tylko język się zmienia, ale także środki, jakie mają do dyspozycji tłumacze: ulepszenie narzędzi leksykograficznych i narzędzi do wyszukiwania informacji oferuje współczesnym tłumaczom źródła nieporównywalne z narzędziami pracy „dawnych” tłumaczy, nie mówiąc już o lepszych kompe-

tencjach językowych, które towarzyszyły profesjonalizacji zawodu. O ile ogólny postęp w zakresie narzędzi i kompetencji nie powoduje automatycznie powstania lepszego tłumaczenia, o tyle może on, podobnie jak pogłębiona analiza krytyczna dzieła, przyczynić się do lepszego zrozumienia tekstu wyjściowego. Wreszcie normy tłumaczeniowe, wymogi społeczno-kulturowe, które znacznie wpływają na działalność tłumaczeniową i jej rezultaty, odgrywają kluczową rolę w ewolucji praktyki przekładowej i ponownego tłumaczenia. (2011: 16)

Z drugiej strony niektóre strategie naturalizacyjne zastosowane przez Rydzewską, jak na przykład ta polegająca na spolszczeniu nazw własnych, mogą świadczyć o specyficznym celu (używając terminologii przekładoznawczej, można tutaj mówić o *skopos*) przyjętym przez tłumaczkę oraz przez wydawnictwo. Ów specyficzny cel zdaje się jeszcze bardziej uwydatniony, jeśli weźmiemy pod uwagę analizowaną już w rozdziale drugim zmianę tytułu oraz rodzaj okładki, które przywodzą na myśl literaturę dla młodzieży w stylu *Ani z Zielonego Wzgórza*.

Z punktu widzenia celu, jaki założył sobie autor oryginału, czyli opisu nieznannej kultury, także w wymiarze językowym, „nie dla Kanadyjczyków francuskich, ale dla Europy” (Odrowąż-Pieniążek, 1985: 100), wydaje się, że nawet jeśli Rydzewska tłumaczy bardziej wiernie, to jednak – podobnie jak Godlewski – nie przyjmuje za główny cel zapoznania polskiego czytelnika ze specyfiką kanadyjskiej kultury. Co ważne, nawet jeśli najpierw tłumacze identyfikują i rozumieją właściwie obecne w tekście Hémona quebecyzmy oraz elementy kulturowe, to następnie pozbawiają polskiego czytelnika ważnego komponentu tłumaczonej powieści, polegającego na specyfice językowej i kulturowej Franko-Kanadyjczyków zamieszkujących tereny po drugiej stronie oceanu. W kontekście badań nad ponownym tłumaczeniem Skibińska pisała o tym, że wiele tłumaczeń jednego dzieła może ukazywać subiektywizm (w znaczeniu podmiotowości tłumacza, od łacińskiego *subiectum* – podmiot) cechujący pracę tłumacza oraz pozwalając na śledzenie śladów, jakie przekładowca w swym dziele pozostawia (por. Skibińska, 2007). Niewątpliwie w przypadku dwóch polskich przekładów Hémona ślady te zacierają z kolei to, co kluczowe dla oryginału.

Warto jednak na koniec zacytować słowa badającej serie przekładowe Agnieszki Adamowicz-Pośpiech, zdaniem której

seria to zbiór elementów (wariantów przełożonego tekstu) wzajemnie na siebie oddziałujących; sieć, której poszczególne włókna wzajemnie połączone tworzą i kształtują jej poszczególne oka. Przy takim powiązaniu nie ma rozróżnienia na lepsze lub gorsze wersje, wszystkie oka współdziałają przy zarzuceniu sieci, co oznacza w tym porównaniu, próbę pełnego odczytania oryginału, a w konsekwencji i przekładu / przekładów. (2013: 22–23)

Biorąc pod uwagę, że mamy do czynienia z dziełem kanonicznym, być może wskazany byłby – jako następny – przekład krytyczny, przygotowany przez tłumacza-badacza, *consacrant consacré*, o którym była już mowa wcześniej, opatrzone odpowiednim paratekstem oraz przypisami. Wówczas odczytanie *Marii Chapdelaine* byłoby z pewnością pełniejsze, czy też – jak chce Berman – bardziej kompletne²³.

²³ Przypomnijmy, że Antoine Berman pisał, iż tłumaczenie to z natury rzeczy akt niekompletny, a zbliżyć się do kompletności może jedynie poprzez kolejne przekłady (1990: 1).

Rozdział 4

**Powieść we francuskojęzycznej
literaturze kanadyjskiej
i w literaturze quebeckiej,
czyli o dobrze tłumaczących dobre powieści**

Uważam za absurdalne zbyt kruczowe trzymanie się tekstu. Powtarzam: nie tylko sens należy oddać. Ważne, by nie tłumaczyć słów, ale zdania, by wyrażać, niczego nie tracąc, myśli i uczucia tak, jakby wyraził je autor, gdyby pisał od razu po francusku, co możliwe jest tylko dzięki ciągłemu oszukiwaniu, niekończącym się omówieniom i często wtedy, gdy oddalimy się bardzo od zwykłej dosłowności.

(Gide, 1931: 195)

Jak zauważył Tomasz Swoboda,

[k]rytyka przekładu, jak sama nazwa wskazuje, polega na krytykowaniu. A jednak, choć bez krytykowania nie może się obejść, próbuje upodobnić się do swojej siostry, krytyki literackiej, która na krytykowaniu wcale zasadzać się nie musi – woli analizować i interpretować. (2014: 6)

W podobnym duchu wypowiada się Jerzy Brzozowski, konstatując, że w krytyce przekładu dominuje praktyka tropienia błędów i potknięć tłumacza, tymczasem istnieje wiele dobrych tłumaczeń, które świadczą o świadomej pracy tłumacza i ich wysokich kompetencjach (2011: 8). Stąd projekt krakowskiego badacza, który postanawia oddać im sprawiedliwość i, idąc śladem Antoine’a Bermiana oraz jego pozytywnej analizy dzieła przekładowego, opublikowanej w książce *Pour une critique des traductions : John Donne* (1994), tworzy spójny aparat badawczy, a także zestaw narzędzi pomagających w analizie istniejącego tłumaczenia, ze szczególnym uwzględnieniem roli tłumacza i jego obecności w tekście, jego pomysłowości i inwencji, dzięki którym stara się on zmierzyć z określonym problemem przekładowym (Brzozowski, 2011: 8). Analiza ta koncentruje się na figurach przekładu, czyli – jak definiuje Brzozowski – „przejaw[ach] kreatywności tłumacza, posiadający[ch] określone wyznaczniki formalne i funkcjonalne” (2011: 80)¹. Chodzi zatem o takie operacje przekładowe, które nie wynikają z użycia rutynowej techniki, narzuconej na przykład przez wymogi języka docelowego. Ich ważną cechą jest także intencjonalność, co wyraźnie odróżnia je od błędów w tłumaczeniu. Dobrze ilustruje specyfikę figury przekładu definicja Jeana-Claude’a Chevaliera, którą posiłkuje się Brzozowski:

¹ Ślady tłumacza tropiła także na gruncie polskim Urszula Dąmbska-Prokop, która jednak odnosiła się bezustannie do ideału, jakim jest niewidzialny tłumacz, i która starała się usprawiedliwiać swobodę tłumacza (por. Dąmbska-Prokop, 1997).

tłumacze [...] dokonują przekształceń, których system języka docelowego nie narzuca [...] przekształcenia te podlegają wielu mechanizmom, które dość łatwo można sklasyfikować. Owe powtarzające się mechanizmy, które znajdujemy w kolejnych tłumaczeniach, niezależnie od różnic między dziełami, językami i autorami, stanowią „figury przekładu”. (1995: 74, cyt. za Brzozowski, 2011: 79)

W swym spójnym modelu analizy Brzozowski proponuje rozpatrywać figury przekładu na tle języka oryginału oraz na tle języka docelowego, wychodzi bowiem z założenia, że świadome, twórcze przekształcenie, jakiego w przekładzie dokonuje tłumacz, zawsze dzieje się wobec któregoś z języków. Nie wchodząc tutaj w szczegóły, podam jedynie ogólnie, iż w obrębie figur na tle języka oryginału przekładoznawca wyróżnia figury kolejno w obrębie funkcji referencyjnej, apelatywnej, fatycznej, emotywniej, metajęzykowej i poetyckiej². Z kolei wśród figur przekładu na tle języka docelowego czyni rozróżnienie na zapożyczenia leksykalne, kalki, neologizmy inspirowane tekstem oryginału, tłumaczenie dosłowne oraz hybrydalne konstrukcje frazeologiczne. Jako że nie wszystkie figury uda się zaobserwować w analizowanych przeze mnie dziełach oraz w związku z tym, że nie jest moim celem ilustracja modelu Brzozowskiego, lecz zbadanie interesującego mnie korpusu, nie będę definiować dokładnie wszystkich figur, a szerzej zajmę się tylko tymi, które pojawią się w czasie lektury wybranych utworów literackich.

Jeśli zaś chodzi o wybór korpusu, niniejszy rozdział poświęcony jest obecności tłumacza w quebeckiej powieści przełożonej na język polski. Wybór mój jest nieprzypadkowy, po pierwsze bowiem to właśnie powieść stanowi ilościowo największą grupę przekładów na język polski, przy skromnie reprezentowanym teatrze oraz nielicznie obecnej poezji. Po drugie, powieść w Quebecu jest gatunkiem szczególnym, przyjmującym na siebie różnorodne zadania korespondujące z historią prowincji.

Cały wiek XIX i pierwsza dekada XX wieku to okres dominacji powieści z tezą, przyznającej ważne miejsce historii oraz żywo uczestniczącej w tworzeniu świadomości narodowej, między innymi poprzez dydaktyzację. Powieść quebecka od początku podlega zatem ściśle wymogom ideologicznym i aż do czasu Spokojnej Rewolucji musi spełniać określone zadania społeczne. Jasno określone cele stawia się zresztą nie tylko powieści: dość przypomnieć, że w 1904 roku Camille Roy głosi ideę „nacionalizacji literatury kanadyjskiej” (por. Gasquy-Resch, 1994: 152). Zwyczajowo przyjmuje się, że lata 1916–1945 to czas budzenia się realizmu, głównie w obrębie imaginarium wiejskiego, oraz dominacja powieści o ziemi. Jak pisze Aurélien Boivin, w tym okresie

² Zainteresowanych modelem analitycznym odsyłam do książki Jerzego Brzozowskiego *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu* (2011).

w idealistycznym, niemal mitycznym świecie katolicki Franko-Kanadyjczyk, pionier, podróżnik i rolnik, otrzymuje obiecany lepszy świat, na ziemi bogatej i hojnej, na której musi on wypełnić misję od Boga: ocalić rasę, krzewić religię katolicką i umocnić język francuski. (2007: 33)

Po drugiej wojnie światowej stopniowo wkracza do franko-kanadyjskiej powieści jednostka, wcześniej nieobecna na rzecz opisu problemów zbiorowości. Jest to zatem czas ciekawych zmian w gatunku powieściowym w Quebecu także dlatego, że na karty powieści wkracza miasto, nie tylko jako miejsce akcji, ale także jako główny protagonista. W utworach *Au pied de la Pente douce* Rogera Lemelina (1944) czy *Bonheur d'occasion* Gabrielle Roy (1945) podważone zostają tradycyjne wartości religijne oraz kulturowe, co prowadzi do zachwiania dotychczasowej wizji świata i społeczeństwa.

Jeśli lata powojenne zaliczyć możemy do ważnych w rozwoju gatunku, to przemiany, jakie następują w latach 1960–1980, określić można jako prawdziwą rewolucję: powieść przechodzi spektakularną odnowę, a na scenę wkracza niespotykana wcześniej inwencja wraz z pojawieniem się pisarzy takich jak: Hubert Aquin, Jacques Godbout, Gérard Bessette, Jacques Ferron, Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme. Lata sześćdziesiąte XX wieku to także prawdziwe „wyzwolenie” literatury i jej wejście w nowoczesność (Beaudoin, 1992: 9–10). Dochodzi do przewartościowania roli literatury oraz odwrotu od nurtu zaangażowanego. Jak zauważa Józef Kwaterko, kończy się wtedy era „tekstu narodowego”, gdyż literatura nie stanowi już elementu scalającego, nie daje poczucia wspólnoty (2003: 151). Nie znaczy to jednak, że powieść quebecka w tym okresie zajmuje się tylko i wyłącznie jednostką, odrzucając wszelkie uwarunkowania społeczno-kulturowe. Chodzi raczej o grę z konwencją, ukazanie jednostkowej wizji historii i społeczeństwa, do tego z różnych punktów widzenia (Kwaterko, 1989: 52–58). Pierre Nepveu charakteryzuje ten etap w historii literatury quebeckiej następująco: „bardziej niż o ruch literacki czy kulturalny, chodzi o pewną postawę charakteryzującą się ironią i parodią” (1999: 21). Okres po Spokojnej Rewolucji to także, zdaniem Chantal Gingras, era niespotykanej dotąd w powieści quebeckiej wolności: „Począwszy od tego momentu można mówić, że w literaturze quebeckiej pojawia się świeży powiew, który nie boi się obalić starych ideologii i który ma odwagę wiać wszędzie tam, gdzie chce” (2007: 30). Wśród wielu nurtów warto podkreślić ogromną rolę, jaką odgrywają w tym okresie powieści pisane przez kobiety, które – tak jak Louky Bersianik w swojej sztandarowej powieści *L'Euguélonne* (1976) – wprowadzają feminizm do literatury quebeckiej.

Po roku 1980 zaobserwować można wielość nurtów, tendencji i tematów. Na plan pierwszy wysuwa się z pewnością poszukiwanie własnej tożsamości, zapoczątkowane przez Yves’a Beauchemina w powieści *Le Matou* (1981). Jacques Poulin każe z kolei swojej postaci wyruszyć w podróż, na wzór bohaterów Jacka Kerouaca, i przemierzyć całą Amerykę Północną (*Volkswagen Blues*, 1984).

Tożsamość może być jednak rozumiana także przez pryzmat polityki, i tak właśnie widzi ją Jacques Godbout, autor zaskakującej historii o syjamskich braciach, z których jeden, François, to frankofon, a drugi, Charles, to anglofon. Opowieść o nich staje się przyczynkiem do refleksji na temat referendum w sprawie niepodległości Quebecu (*Les têtes à Papineau*, 1981). Lata osiemdziesiąte to także początki *écritures migrantes*, czyli aktywności literackiej twórców urodzonych poza Kanadą, którzy w swoich dziełach łączą bezustannie swoją nową kulturę oraz kulturę kraju pochodzenia i przez pryzmat własnych doświadczeń opisują trudny proces redefiniowania tożsamości. W takim duchu skonstruowana jest między innymi niezwykle powieść Régine Robin *La Québécoise* (1983)³.

Lata dziewięćdziesiąte Gingras definiuje jako czas powieści o *écorchés vifs*, postaciach w pełni postmodernistycznych, zbudowanych z okrucichów, fragmentów, rozdartych wewnętrznie (2007: 33). Tacy są między innymi bohaterowie powieści Monique Proulx *Homme invisible à la fenêtre* (1993) czy też opisywanej szerzej w tym rozdziale powieści Gaétana Soucy'ego *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998).

Ostatnie lata to w Quebecu między innymi rozkwit „autofikcji”: liczni autorzy otwarcie przyznają się do tego, że czerpią wiele, w niektórych przypadkach wszystko, z własnych przeżyć i wspomnień. Warto w tym miejscu przywołać powieść Stéphane'a Dompierre'a, który otwarcie mówi o tym, iż w powieści *Un petit pas pour l'homme* (2004) wykorzystuje fragmenty pamiętnika pisanego po bolesnym zakończeniu związku. Skoro autorzy tak chętnie czerpią z własnych przeżyć, jasne jest, że do głosu dochodzi codzienność, zwyczajność, która urasta do rangi ważnego tematu, a sami pisarze stają się dziennikarzami opisującymi własną banalność.

W niniejszym rozdziale w centrum mojego zainteresowania znajdują się cztery spośród dziesięciu przełożonych na język polski powieści. Przy wyborze korpusu ważne były dwa czynniki: po pierwsze, kluczowa rola, jaką w historii literatury quebeckiej odgrywa dana powieść, jej niezwykłość i nowatorstwo, po drugie zaś, jakość tłumaczenia i ślady tłumacza w tekście. Z tego powodu analizie nie została poddana powieść Louisa Hémona, której oba przekłady, omówione zresztą w poprzednim rozdziale, pozostawiają, jak widzieliśmy, wiele do życzenia. Trudno także mówić jednoznacznie pozytywnie o polskim przekładzie *Kamouraski* Anne Hébert, jednak – jako że jest to powieść niezwykle ciekawa, także z traduktologicznego punktu widzenia, oraz ponieważ przekład Małgorzaty Reginy Grędy nie może być oceniony jako jednoznacznie zły – powieść ta znalazła się w korpusie do analizy. Nie analizuję także powieści Sergia Kokisa *Le maître de jeu*, o ile bowiem polski przekład zasługuje w pełni na pochwałę, o tyle oryginał, choć niewątpliwie wartościowy, nie należy do najbardziej uznanych powieści Kokisa, trudno byłoby też mówić o jego wielkiej roli w rozwoju gatunku. Podobnie rzecz

³ Szerzej na ten temat piszę w rozdziale szóstym.

się ma z *Le collier d'Hurricane* Louisa Lefebvre'a, powieścią znaną, ale niebędącą z pewnością ważnym ogniwem w ewolucji gatunku w Quebecu. Z kolei trzy przełożone na język polski powieści Dany'ego Laferrière'a posłużą mi za reprezentatywny przykład *écritures migrantes*, więc aby nie dublować opisu pewnych problemów traduktologicznych, nie znajdują się one w korpusie niniejszej analizy. Wybrane przeze mnie powieści omówione zostaną w porządku chronologicznym, według daty publikacji tekstów oryginalnych.

Yves Thériault: *Agaguk*

Yves Thériault to pisarz niezwykle pracowity, autor ponad dziesięciu zbiorów opowiadań i tyluż powieści, nie wspominając o powieściach z gatunku literatury popularnej, pisanych wraz z żoną pod pseudonimem w latach czterdziestych ubiegłego wieku, ponadto twórca literatury dla młodzieży, sztuk teatralnych, a także – w początkach kariery – autor radiowych skeczy. W tak bogatym dorobku warto zwrócić uwagę na jego twórczość prozatorską, Thériault bowiem w swoich powieściach wyprzedza epokę, jako że już w latach pięćdziesiątych i później wiele miejsca poświęca inności: pisze zatem, jako pierwszy w Quebecu, o montrealskiej diasporze ortodoksyjnych Żydów (*Aaron*, 1954). Następnie kieruje swoje zainteresowanie w stronę Inuitów, mieszkańców Dalekiej Północy, poświęcając im trylogię, na którą składają się: *Agaguk* (1958), *Tayaout, fils d'Agaguk* (1969) oraz *Agoak, l'héritage d'Agaguk* (1975).

Przełożona na język polski pierwsza część trylogii to historia tytułowego Agaguka, młodego Inuity. Porzuca on plemię rządzone przez własnego ojca i wraz z ukochaną Iriook zamieszkuje w dalekiej tundrze. W czasie odwiedzin w rodzinnej wiosce zabija Browna, białego handlarza, który chce go oszukać. Odtąd będzie musiał uciekać przed współplemieńcami oraz przed uosabianym przez białych wymiarem sprawiedliwości. W tundrze rodzi się syn Iriook i Agaguka, Tayaout, powód największej dumy dzielnego Inuity. Stając w obronie syna w walce z wielkim, białym, niemal mitycznym wilkiem, Agaguk zostaje poważnie okaleczony. W czasie choroby z wielkim oddaniem pielęgnuje go żona, która stopniowo zyskuje pozycję dalece odbiegającą od tradycyjnej roli kobiety w inuickim społeczeństwie. Starcie z bestią pozostawia fizyczny ślad na twarzy Agaguka, nie rozpoznaje go własny ojciec, dzięki czemu młodzieniec unika kary za morderstwo. Spotkanie z wilkiem i późniejsza rekonwalescencja to także symboliczny proces zmiany mentalności Inuity, który pod wpływem żony zaczyna odczuwać wyrzuty sumienia z powodu zamordowania człowieka. Docenia też rolę Iriook i powoli akceptuje jej emancypację. Powieść zamyka opis narodzin kolejnych dzieci głównych bohaterów, bliźniąt, syna i córki. Stoczywszy ze sobą wewnętrzną walkę, Agaguk, wbrew plemiennemu zwyczajowi, nie zabija dziewczynki, darując jej życie w zamian za śmierć Browna.

Zarówno wspomniany *Aaron*, jak i *Agaguk* przyniosą pisarzowi wiele nagród literackich oraz szybko trafią do szkolnych programów nauczania. Z dzieł Thériaulta wyłania się zupełnie nowa koncepcja literatury, zasadzająca się na połączeniu rozrywki ze świadectwem etnograficznym (por. Biron, Dumont, Nardout-Lafarge, 2007: 347). Uwidacznia się także nowy sposób postrzegania świata, który szerzej zawładnie literaturą dopiero w latach osiemdziesiątych, Thériault nie stara się bowiem skupiać na egzotyce ze względu na jej atrakcyjność, raczej – szczególnie w *Aaronie* i w *Agaguku* – zastanawia się nad tożsamością innych grup etnicznych, przedstawiając je wszak w nieco wyidealizowanej formie. O ważnej roli pisarza w historii literatury quebeckiej świadczą słowa Josée Lapointe, która w ramach dziennikarskiego cyklu analizowała na łamach „La Presse” klasykę quebeckiej powieści:

Kiedy *Agaguk* ukazał się w 1958 roku, Quebec stał u progu Spokojnej Rewolucji. Zawarte w powieści opisy seksualne mogły zostać odczytane jako krok w kierunku liberalizacji obyczajów, zapoczątkowanej wraz z publikacją „Refus global”. Książka ściągnie zresztą na pisarza gromy ze strony kleru, który bacznie go obserwował już od czasu publikacji jego drugiej książki, *La fille laide*, w 1950 roku. Czasopismo „Lectures” przyznało mu nawet notę D, tzn. tekst niebezpieczny.

Dopiero dziesięć lat po publikacji, kiedy szkoły średnie włączyły tę książkę do programu nauczania, *Agaguk* dostał się głównym wejściem do zbiorowej świadomości. Rzadko zdarzają się powieści, które miałyby tak znaczący wpływ na świadomość narodu i to tak długo: jeszcze dziś nasza wizja Północy kształtowana jest przez *Agaguka*. Słusznie lub nie. (2013: on-line)

W powieści na pierwszy plan zdają się wysuwać dwie płaszczyzny, na które warto zwrócić uwagę także w kontekście przekładu. Po pierwsze, na poziomie treści ważne jest to, że Thériault ukazuje życie na Dalekiej Północy z punktu widzenia Inuitów, to oni są obserwatorami, natomiast biali stają się obiektem opisu etnograficznego. W kontekście przekładowym ów punkt widzenia znajdzie swoje odbicie w użyciu leksyki właściwej Inuitom.

Po drugie, Thériault posługuje się charakterystycznym stylem, który koresponduje z naturalistycznym opisem życia Inuitów. Jak stwierdził w swojej recenzji w roku 1959 Paul Gay,

[f]raza Thériaulta jest ciężka: zdaje się być ciosana siekierą. Na próżno szukać u niego rozwlekłości czy melancholii, brak porywającego i sugestywnego stylu Mauriaka. Mówi wprost, co chce powiedzieć. Robi tak na pewno z premedytacją, po to, by nam przybliżyć jak najlepiej tych dzikich, którzy nic nie wiedzą o komplikacjach i grymasach cywilizacji. Jego książka to brutalna płaskorzeźba, dopracowana w szczegółach. (Gay, 1959, cyt. za Lapointe, 2013: on-line)

W języku polskim *Agaguk* ukazał się w 1972 roku w Instytucie Wydawniczym Pax pod tytułem *Życie za śmierć*. Autorką przekładu jest uznana tłumaczka, głównie dzieł z języka norweskiego, Beata Hłasko.

Powieść stanowi swego rodzaju obserwację etnograficzną z punktu widzenia rdzennych mieszkańców Kanady, stąd dość liczne użycie elementów kulturowych w postaci wtrąceń z języka Inuitów. W oryginale autor zdaje się nie przestrzegać spójnie założonej wcześniej strategii. Mamy zatem zapis obcych wyrazów kursywą, jak w pierwszych trzech cytowanych niżej fragmentach, ale także zapis zwykłą czcionką, bez dodatkowego zaznaczania obcości danego terminu:

Oryginał*	Przekład
le monticule mesuré et marqué, sorte d'îlot plus ferme, à peine un mouvement de terrain dans cette tundra de mousse spongieuse et brunâtre, couche vivante dissimulant le <i>permafrost</i> millénaire. (11)	wzgórek, który wymierzył i zaznaczył, rodzaj wysepki o twardszym podłożu, stanowił zaledwie drobną falistość terenu w bezmiarze gąbczastych brunatnych mchów, pokrywających żywą warstwą odwieczny permafrost. (9)
Voici <i>Tiriganiak</i> , le renard ! (106)	Oto tiriganiak – lis. (80)
Il était quelque mauvais esprit, un <i>agiortok</i> . (170)	Był złym duchem, agiortokiem. (126)
La trace des mukluks dans la mousse (13)	Ślad[y] stóp na mchu (10)
[il] détacha lui-même ses chausses (13–14)	Własnoręcznie zzuł jej mukluki (11)

* Określenia „oryginał” i „przekład” odsyłają w niniejszym rozdziale do wydań powieści zawartych w bibliografii. Każdy cytat opatrzone stosownym numerem strony.

Co ciekawe, w przypadku słowa *permafrost*, oznaczającego wieczną czy też wieloletnią zmarzlinę⁴, autor nie jest konsekwentny, o czym świadczy poniższy przykład, w którym słowo to zapisane zostało bez kursywy, mimo wcześniejszego zaznaczenia obcości.

Oryginał	Przekład
Et le gel de surface rejoindrait bientôt la glace de fond, et se souderait au <i>permafrost</i> pour de longs mois à venir. (181)	Powierzchniowy zamróz wkrótce połączy się z głębokim zlodowaceniem i na długie miesiące będzie spojony z permafrostem. (135)

Polska tłumaczka natomiast konsekwentnie usuwa kursywę w przypadku obcych terminów, integrując je z polskim tekstem. Można rozpatrywać tę strategię na płaszczyźnie języka docelowego, traktując wszystkie wcześniej wymienione leksemy jako zapożyczenia leksykalne (por. Brzozowski, 2011: 133), które mają za zadanie zaznajomić polskiego czytelnika z obcą kulturą, poszerzyć jego ho-

⁴ W języku polskim używa się także pojęć: „wieczna marzłość”, „zlodowacenie podziemne”.

ryzont poznawczy. Co ważne, pierwsze z określeń, *permafrost*, posiada polskie odpowiedniki, przytaczane już wcześniej, jednak tłumaczka nie wybiera żadnego z nich, choćby dość rozpowszechnionego zwrotu „wieczna zmarzlina”, decydując się na słowo angielskie⁵. Kolejne dwa obce terminy, *tiriganiak* i *agiortok*, zapisane są także bez kursywy, ale będą z pewnością dla polskiego czytelnika zupełnie jasne, jako że już autor oryginału opatrzył je odpowiednim dookreśleniem. Z kolei słowo *mukluki* nie jest w żaden sposób wyjaśnione ani przez autora, ani przez tłumaczkę. Na dodatek Hłasko dokonuje zamiany, w pierwszym z przykładów zastępując je wyrazem „stopy”, a w drugim z cytowanych zdań konkretyzując i oryginalne buty (*chausses*) zamieniając na „mukluki”.

Warto podkreślić, że polskie tłumaczenie zawiera nieliczne ślady generalizacji i naturalizacji, tłumaczka wyraźnie stara się zachować charakter powieści, jeśli chodzi o obecność elementów obcych kulturowo, zaznaczonych także jako takie w oryginale. Oto jeden z przykładów naturalizacji:

Oryginał	Przekład
Le chien de tête sait reconnaître le <i>footing</i> sûr. (57)	Pies przewodnik bezbłędnie rozpoznaje pewne oparcie dla łap. (43)

Przykład ten jest ciekawy także z punktu widzenia języka wyjściowego. *Footing* to anglicyzm, który według *Le Grand Dictionnaire Terminologique* (Wielkiego Słownika Języka Quebeckiego) oznacza: „Course à pied, entrecoupée de marche, faite sur un rythme régulier et sans forcer, pour entretenir sa forme physique”⁶ (on-line). Definicja ta została sformułowana przez Office québécois de la langue française w 1992 roku. Tymczasem w tekście Thériaulta chodzi o pierwotne angielskie znaczenie tego słowa, czyli ekwiwalent „równowagi”, „podpory”. Zresztą autor poprzez sposób zapisu kursywą zaznacza obcość terminu. Polska tłumaczka nie pozostawia go w oryginale wzorem tekstu francuskiego, tylko decyduje się na tłumaczenie.

Dużo śmieiej poczyną sobie natomiast Hłasko, jeśli chodzi o styl właściwy autorowi. Język Thériaulta jest w zasadzie suchy, pozbawiony zbędnych ozdobników, oddaje tym samym prostotę życia Inuitów i surowość tundry. Gdziekolwiek zdarzają się jednak określenia poetyckie, zwłaszcza gdy autor opisuje otaczającą bohaterów przyrodę. W wersji polskiej tłumaczka decyduje się na użycie silniej nacechowanych określeń, tworząc poetyckie i sugestywne obrazy:

⁵ Warto zaznaczyć, że w polskiej terminologii geologicznej używane jest także określenie „permafrost”, lecz jest ono znane w zasadzie tylko fachowcom.

⁶ Bieg, przeplatany marszem, w regularnym rytmie i bez wysiłku, w celu utrzymania dobrej kondycji.

Oryginał	Przekład
Là aussi une grande eau, mais bien loin et secouée par les tempêtes. (11)	Tam także, ale bardzo daleko, jest wielka woda, miotają nią nawałnice. (9)
Pour l'Esquimau, c'est le fait acquis de sa vie. Il y a le demi-jour des nuits d'été, surtout aux horizons d'ouest, là où s'étend le long ruban doré qui jamais ne disparaît et baigne la toundra d'une demi-pénombre monotone. (38)	Dla Eskimosa był to fakt znany z doświadczenia. Istnieje półmrok letnich nocy, szczególnie na zachodnim nieboskłonie, tam gdzie ciągnie się długa złota wstęga nigdy nie gasnąca, która spowija tundrę jednostajnym półcieniem. (29)
A la désolation de la plaine succédait la monotonie de ces quelques édifices [...], non moins désolés eux-mêmes (59)	Po smętku równiny trafiało się na monotonię równie smętnych kilku budynków. (45)

Ponadto Hłasko w bardzo spójnym stylu tłumaczy fragmenty w żaden sposób nienacechowane w oryginale poprzez archaizację, dokonując tym samym amplifikacji w obrębie funkcji poetyckiej (por. Brzozowski, 2011: 126):

Oryginał	Przekład
Tout cela n'était pas bien raisonné en son âme de primitif. (221)	Agaguk nie wyrozumował tego wszystkiego dokładnie w swoim prymitywnym umyśle. (165)
Ramook et le sorcier Ghorok nous en empêchent. (251)	Ramook i czarownik Ghorok stali nam na zawadzie. (190)

Archaizacja nie jest jednak tak częsta. Ogólnie nie można odmówić Hłasko niezwyklej zręczności językowej, o czym świadczyć mogą poniższe próbki tłumaczenia:

Oryginał	Przekład
Bien en vain ces palabres. (52)	Jałowe były te narady. (40)
Dès que le jour parut (56)	Nazajutrz o pierwszym brzasku (56)
Son retour au village exigea deux jours de marche vers le Nord. (9)	Wioska leżała o dwa dni marszu ku północy. (8)
– Cela me plaît. (10)	– Jestem rada. (8)
Que n'avait-il pas déjà accompli d'ailleurs dont il ne tarissait pas ? (18)	Czego to on nie dokonał! (14)
C'était l'immobilité. (91)	Pora martwa. (69)

Powyższe przykłady dowodzą świadomej strategii tłumaczkii, która – kierując się racjonalizacją⁷ – dba o to, by użyta przez nią leksyka brzmiała natural-

⁷ Pisząc o racjonalizacji, mam na myśli proces, jaki opisywał między innymi Antoine Berman, zdaniem którego tłumacz poddaje tekst „tendencjom deformacyjnym”, mają-

nie w języku przekładu. Brzozowski przywołuje przydatne dla nas pojęcie ortonimii, ukute przez Bernarda Pottiera, a wprowadzone na grunt przekładoznawczy przez Chevaliera. Definiując to pojęcie, Pottier przekonuje, iż „[d]la wszystkich codziennych desygnatów danej kultury język dysponuje nazwą, która, w danej społeczności, od razu przychodzi na myśl” (Pottier 1987: 45, cyt. za Brzozowski, 2011: 60). Z kolei w kontekście przekładu Chevalier pisze, iż

[tłumacz] decyduje się na wyrażenie bardziej typowe w codziennym użyciu języka docelowego niż zwrot pierwotnie wybrany przez autora w jego własnym języku. Ten typowy, naturalny, tradycyjny sposób wyrażania tego czy innego doświadczenia, odzwierciedlający dążenie „wprost do rzeczy” można nazwać ortonimią. (Chevalier, 1995: 74, cyt. za Brzozowski, 2011: 60)

Analiza polskiego przekładu powieści Théaraulta ujawnia także zmiany na poziomie interpunkcji. Nie są one jedynie zmianami natury kosmetycznej. Jak przekonuje Brzozowski, zmiany zdań oznajmujących na zdania zakończone wykrzyknikiem są przykładem amplifikacji w obrębie funkcji emotywniej (2011: 116).

Oryginał	Przekład
Même si Agaguk avait en somme renié la tribu pour aller vivre au loin la solidarité durerait. (43)	Nawet jeśli Agaguk ostatecznie wyparł się plemienia, aby żyć na osobności, solidarność pozostała! (33)
Le Grand Loup Blanc ? (184)	Wielki biały wilk! (138)

W powyższych zdaniach zmiana jest znacząca. W pierwszym wykrzyknik stanowi dodatkowe podkreślenie faktu, iż główny bohater porzucił plemię, do którego przynależał. W drugim natomiast niepewność i wahanie wobec obserwowanego przez Agaguka zwierzęcia staje się za sprawą wykrzyknika pewnością, na dodatek podszytą sporą dawką emocji.

Co ważne, tłumaczka czasem dokonuje też redukcji w obrębie funkcji emotywniej, zmieniając wykrzyknik na kropkę i tworząc tym samym zdanie spełniające głównie funkcję referencyjną, jak w poniższym przykładzie:

Oryginał	Przekład
Alors que maintenant, récompensé de sa patience, il avait cette prise de choix ! (124)	Tymczasem jednak cierpliwość jego została nagrodzona wyborową zdobyczą. (95)

Ogólnie podkreślić należy, że bardzo zręczny przekład Hłasko – mimo kilku zaobserwowanych zmian – nie odchodzi daleko od oryginału. Jego niewątpliwą zaletą jest ortonimiczność oraz chęć przybliżenia obcej kultury polskiemu czytelnikowi, obcej – co warto przypomnieć – także dla odbiorców oryginału.

cym na celu przekomponowanie „zda[ń] i sekwencji w taki sposób, aby je ułożyć zgodnie z pewną ideą porządku danej mowy” (1985/2009: 253).

Powieść ta jest jednym z emblematycznych tekstów świadczących o zmianach mentalności społeczeństwa quebeckiego czasu Spokojnej Rewolucji, a także należy z pewnością do klasyków gatunku nad Rzeką Świętego Wawrzyńca. Opublikowana została po raz pierwszy w roku 1965, w okresie zmian w społeczeństwie quebeckim, co także wpłynęło na jej odbiór przez czytelników. Niektórzy widzieli w niej wyłącznie powieść realistyczną, inni kładli raczej nacisk na aspekty symboliczne. Co ważniejsze, od początku wzbudzała silne emocje: można się nią było zachwycać lub ją krytykować, ale nie można było pozostać obojętnym. Byli i tacy, którzy mówili o prawdziwym geniuszu autorki. To opinia między innymi Claude'a Mauriac, krytyka francuskiego, który stwierdził, że jest to powieść „napisana w naszym języku, lecz nikt u nas takiej powieści nie potrafiłby napisać” (cyt. za Lemire, 1984: 912). Ta pierwsza fala entuzjazmu spowodowała z kolei w samym Quebecu reakcję negatywną – dzieło było odbierane zbyt dosłownie i wiele osób oburzało się na „złośliwy obraz Kanady”. Jest to zatem jedna z niewielu powieści, które wywołują tak gwałtowne i różnorodne reakcje. *Une saison dans la vie d'Emmanuel* przyniosła autorce prestiżową francuską nagrodę Médicis w roku 1966 i stanowiła początek jej międzynarodowej kariery. Powieść została przełożona na trzynaście języków, w tym także na język polski przez Juliana Rogozińskiego, uznanego tłumacza literatury francuskiej. W 1970 roku ukazała się nakładem Czytelnika pod tytułem *Pierwsza zima w życiu Emanuela*. Na kanwie dzieła Blais Claude Weisz nakręcił w 1973 roku film fabularny.

Utwór, o czym była mowa już wcześniej, wpisuje się w kluczową w historii literatury quebeckiej konwencję powieści o ziemi, gatunku szczególnie rozpowszechnionego od roku 1916 (data publikacji *Marii Chapdelaine* Hémona) mniej więcej do roku 1945, kiedy w powieści powoli zaczynają dominować aspekty miejskie. Zaznaczyć trzeba, że autorka wykorzystuje model powieści o ziemi dwuznacznie i przewrotnie, gdyż, jak zauważa Kwaterko (2003: 149), zachowuje jedynie topografię (wieś, szkołka parafialna, nowicjat) i typowe ramy tematyczne, odrzucając przy tym najważniejszy mit, mit ziemi i pracy na roli. Wśród akcentów charakterystycznych dla powieści o ziemi czytelnik odnajdzie z pewnością takie tematy, jak tradycyjny model rodziny, rola religii, bieda, zgubna rola miasta. Autorka wykorzystuje najważniejsze motywy, ale jednocześnie prowadzi grę z czytelnikiem, jako że nie wypełnia sensem tych elementów. Nepveu stwierdza, że czytelnik uczestniczy w grze będącej przyjemnością estetyczną (1999: 21). Gingras widzi w utworze Blais przede wszystkim rozrachunek autorki z dyktaturą Kościoła katolickiego w Quebecu, ale także ze społeczeństwem narzucającym jednostce przytłaczające ją obowiązki (2007: 31).

⁸ Powieścią Blais w polskim przekładzie zajmowałam się już w artykule opublikowanym w periodyku „Między Oryginałem a Przekładem” (Warmuzińska-Rogóż, 2009b), koncentrując się przede wszystkim na dziele oryginalnym i potencjalnych elementach kulturowych, które mogą spowodować problemy w odbiorze dzieła oraz stanowić sygnały obcości.

Powieść przedstawia losy wielodzietnej quebeckiej rodziny od momentu narodzin szesnastego dziecka, Emanuela, w czasie mroźnej zimy aż do nastania wiosny. Czytelnik poznaje zatem głowę rodziny, babkę Antoninę, podejmującą najważniejsze decyzje w domu; ojca, gwałtownego mężczyznę skoncentrowanego wyłącznie na pracy na roli; matkę, której zadanie ogranicza się do biernej obserwacji codziennych zdarzeń oraz do wydawania na świat potomstwa. Poznaje także dzieci głównych bohaterów; wśród nich ważne miejsce zajmuje Chudy Janek, chory na gruźlicę młody poeta, autor autobiografii stanowiącej część powieści, który umiera w nowicjacie; poza tym młodszy od Janka Siódmy, który zostaje wysłany do pracy w fabryce i kończy jako złodziej; oraz Heloiza, zakonnica, która porzuca klasztor i zaczyna pracę jako prostytutka.

Centralną postacią powieści jest bez wątpienia babka Antonina, zażywna kobieta, budząca respekt innych domowników, nie tylko licznych wnuków, ale także zrezygnowanej i bezwolnej córki oraz z pozoru srogiego zięcia, który przy Antoninie zachowuje milczenie, poddając się bez zastanowienia jej woli. Trzon powieści, obok przemysłów Chudego Janka, stanowią właśnie wypowiedzi babki. Co ciekawe, w oryginale nie są one specjalnie nacechowane leksykalnie czy stylistycznie, można powiedzieć, że charakteryzuje je pewna potoczność, uwidoczniona głównie na poziomie konstrukcji składniowych. Rogoziński wyposaża jednak Antoninę w swojej wersji w mocno nacechowany język:

Oryginał	Przekład
Tais-toi jusqu'à ce qu'elle revienne. (8)	Cicho bądź, tylko jej tu patrzeć. (13)
Horace, en a vu bien d'autres, <i>il en sortira*</i> , aveugle ou pas aveugle, ça ne l'empêche pas de respirer ! (130)	Z Horacym nieraz bywało gorzej, <i>wykaraska się</i> ślepy nie ślepy, ale dychać dalej będzie mógł! (137)
„Éloignez-vous, éloignez-vous”, disait-elle. (12)	Jazda, precz mi z oczu! – powtarzała. (17)
Tant que je vivrai vous irez à l'école... (13)	Póki mojego życia, będziecie chodzić do szkoły... (18)

* Wyróżnienia – J.W.-R.

Powyższe przykłady to dowód troski tłumacza o to, by jego przekład brzmiał naturalnie, mamy zatem do czynienia z przywoływaną już wcześniej ortonimią. Ortonimia jest obecna zresztą w polskiej wersji powieści nie tylko w wypowiedziach Antoniny. Dla przykładu podajmy określenia: *sceau de lait* (12) nie jest w polskim tłumaczeniu wiaderkiem czy wiadrem z mlekiem, ale „skopkiem z mlekiem” (18), natomiast *un hiver dur* (13) to nie ciężka zima, lecz „tęga zima” (19).

Dodatkowo w przypadku wypowiedzi babki, jak się wydaje, tłumacz dokonuje zmian w obrębie funkcji emotywniej, a mianowicie zaznacza swą obecność poprzez użycie wyrażenń mocniej nacechowanych emocjonalnie (por. Brzozowski, 2011: 116 i nast.). Tłumacz konstruuje wypowiedzi babki, biorąc pod uwagę jej

rolę w powieści, władczy charakter i porywczosć oraz fakt, iż jest to niewykształcona mieszkanka zacofanej wsi. Zresztą nie tylko one podlegają przyjętej przez tłumacza strategii. Wiele podobnych przykładów odnajdziemy w wypowiedziach innych osób, na przykład ojca:

Oryginał	Przekład
<i>Malédiction ! Oh, malédiction !, dit mon père, et il cracha par terre. (69)</i>	<i>A niech to nagła krew! A niech to nagła krew! – powiedział ojciec i splunął na podłogę. (75)</i>

W przypadku powyższej wypowiedzi słowa uznania należą się tłumaczowi, ponieważ typowe quebeckie przekleństwo, czyli opisywane już *sacre*, tłumaczy za pomocą ekwiwalentu funkcjonalnego, który można by także sklasyfikować jako adaptację na płaszczyźnie kulturowej w ramach funkcji referencyjnej (por. Brzozowski, 2011: 95–96).

Omawiane wcześniej silniejsze nacechowanie elementów językowych ujawnia się także w tekście narratora oraz autobiografii Chudego Janka:

Oryginał	Przekład
<i>s'il pouvait vivre jusqu'à l'été... (27)</i>	<i>gdyby [...] pociągnął aż do lata... (33)</i>
<i>[Jean Le Maigre] n'en continuait pas moins de vivre comme un diable ! (27)</i>	<i>chłopak jak żył, tak żył, pomiot diabelski! (33)</i>
<i>Mauvais caractère (9)</i>	<i>Szkaradny charakter (15)</i>
<i>chambre infestée de rats (33)</i>	<i>[Pokój], gdzie hulały szczury (39)</i>
<i>de petites mortes noires (27–28)</i>	<i>czarne umarłaczk (34)</i>
<i>Trésors poisseux (12)</i>	<i>obyzwałe skarby (16)</i>
<i>il [Jean Le Maigre] avait déjà relevé sa tête orgueilleuse et s'échappait des mains de sa grand-mère (21)</i>	<i>chłopak z głową dumnie zadartą, zwinnie jak lis wysmyrgiwał się z rąk babki (27)</i>
<i>voilà, voilà, sur tes fesses, mon garçon ! (22)</i>	<i>Tak, tak, po tyłku go, po tyłku! (28)</i>

Ponadto tłumacz często stosuje wyrażenia metaforyczne w miejscach, w których nie występują one w oryginale, co można by zakwalifikować jako amplifikację w ramach funkcji poetyckiej (Brzozowski, 2011: 126)⁹:

Oryginał	Przekład
<i>Ne crie pas, de quoi te plains-tu donc ? (8)</i>	<i>Nie drzyj się, co cię znów ugryzło? (3)</i>
<i>rudement battus par leur père (34)</i>	<i>zbici na kwaśne jabłko przez ojca (40)</i>
<i>Ce sera pour une autre fois, dit ma grand-mère, des morts, il y en aura toujours. (66)</i>	<i>Co się odwlecze, to nie uciecze – powiada babka – zmarłych nam nigdy nie zbraknie. (72)</i>

⁹ Brzozowski definiuje tę figurę następująco: „W TD pojawia się figura nieobecna w TO lub też figura TD oddziałuje mocniej niż identyczna figura TO” (2011: 126).

Jak zostało już wcześniej powiedziane, powieść Blais to pastisz powieści o ziemi, a jednocześnie ostra krytyka zacofania quebeckiego społeczeństwa. Owo zacofanie i archaiczność na poziomie tematycznym polski tłumacz stara się podkreślić także na poziomie leksykalnym. Archaizuje zatem wypowiedzi postaci, umieszcza archaizację w autobiografii Janka oraz w samej narracji:

Oryginał	Przekład
Marée d'enfants (11)	napór <i>dziatwy</i> (17)
– Grand-Mère, suppliait Jean Le Maigre, sous la table, un morceau, <i>une miette</i> ...	– Babko – skamlał pod stołem Chudy Janek – kawałatko, <i>zucheleczek</i> ... (34)
Il y avait <i>peu à manger</i> [...] (26)	<i>Jadła</i> było niewiele. (32)
Roberta, qui avait la main forte, prit le Septième par ses <i>cheveux ruisselants</i> , et le traîna vers sa chambre en grognant un peu. (43)	Roberta, mocna w garści, złapała Siódmego za <i>mokrą chyre</i> i pochrzając z lekka zaciągnęła go do pokoju. (49)

Powyższe przykłady obrazują ingerencję tłumacza na poziomie funkcji poetyckiej, a zatem skoncentrowanej na jakości języka. Tłumacz dokonuje „postarzenia” tekstu, wykorzystując wyrazy: „dziatwa”, „jadło”, oraz jego stylizacji gwarowej, wybierając „zuchelek”, czyli według *Słownika języka polskiego* Witolda Doroszewskiego „mały kawałek, cząstka, kęs” (www.sjp.pwn.pl) i „chyre” – termin łowiecki oznaczający pasmo długiej i gęstej szczeciny na karku dzika, ponadto używane powszechnie w gwarze lwowskiej określenie kołtuna. Archaizacje pojawiają się nie tylko na poziomie leksyki, ale także na poziomie składni, jak w poniższym przykładzie zaczerpniętym z wypowiedzi babki Antoniny:

Oryginał	Przekład
Regarde-moi bien, je suis la seule personne digne de la maison. (8)	Przyjrzyj mi się dobrze, jam tylko godna tego domu. (14)

Swoista archaizacja ma także miejsce wszędzie tam, gdzie tłumacz, sugerując się oryginałem, sięga po wyrazy funkcjonujące w polszczyźnie, ale pochodzące z języka francuskiego i mające już inne, swojskie odpowiedniki.

Oryginał	Przekład
Il remettait son chapeau, ses <i>mitaines</i> trouées. (22)	Wkładał z powrotem kapelusz i dziurawe <i>mitenki</i> . (28)
Seules y <i>répondaient</i> quelques jeunes filles toujours vaillantes – celles que Jean Le Maigre appelait les grandes A : Aurélia, Anita, Anna... (37)	<i>Responsy</i> płynęły tylko z ust dziewcząt niezawodnie dzielnych, tych, które Chudy Janek nazywał dużymi A: Aurelia, Anita, Anna... (44-45)
Les rudes <i>caresses</i> de sa grand-mère (126)	Szorstkie <i>karesy</i> babki (134)

Nous regardions jaillir de la fumée ces lettres géantes, les o, les l, les c (et quelques notes de musique) que mon père formait de sa bouche ignorante, lui qui ne pouvait pas lire son nom, même écrit en majuscules. (71)	Spoglądaliśmy, jak wyłaniały się z dymu gigantyczne litery, O L C (i kilka nut muzycznych), które ojciec formował swoimi wargami nieuka, bo nie umiał przeczytać nawet swojego nazwiska wypisanego <i>majuskułami</i> . (77)
--	--

Te przykłady mogą skutkować w przekładzie konotacją obcości¹⁰. W zasadzie kwalifikowałyby się jako błędy interferencyjne, a ściślej galicyzmy, jako że wszystkie powyższe sformułowania posiadają polskie odpowiedniki¹¹. Jednak jeśli przyjmiemy, że chodzi o celową strategię tłumacza, można raczej potraktować je jako figury przekładu na tle języka docelowego, będące hybrydalnymi konstrukcjami frazeologicznymi. Jak podaje Brzozowski, ich specyfika polega na celowym użyciu struktur leksykalnych bądź składniowych niełamających zasad języka docelowego, ale jednocześnie zgodnych z zasadami języka docelowego (por. Brzozowski, 2011: 153).

O intencjonalności działań tłumacza mogą świadczyć następujące fragmenty, które wiążą się nierozzerwalnie z kontekstem kościelnym oraz edukacyjnym¹² (co w Quebecu sprzed Spokojnej Rewolucji było synonimiczne) i w których niejednokrotnie nie występują określenia mogące skłonić tłumacza do użycia słowa pochodzenia francuskiego we własnej wersji językowej:

¹⁰ Roman Lewicki definiuje konotację obcości w przekładzie jako „odmienność językowa [a] poszczególnych wyrażen użytych przez tłumacza, uważanych za nietypowe, niezwykłe, dziwne, niezrozumiałe czy niezupełnie jasne” (2002: 46).

¹¹ Taką klasyfikację powyższych elementów zaproponowałam zresztą jako jedną z możliwych w mojej analizie (por. Warmuzińska-Rogóż, 2009b).

¹² Przy tej okazji warto przypomnieć, że obraz kleru w powieści jest obrazem silnie nacechowanym negatywnie, co stanowi wyraz buntu wobec pozycji i kształtu Kościoła w Quebecu przed Spokojną Rewolucją. Istotę tych relacji dobrze oddają słowa Jeana-Charles’a Falardeau: „Historia Kanady francuskiej to historia Kościoła w Kanadzie” (cyt. za Tétu de Labsade, 2000: 199). Rzeczywiście, rola Kościoła katolickiego w Kanadzie zrosnięta jest nierozzerwalnie z historią prowincji, jako że to właśnie on decyduje o wielu sprawach politycznych i często rozstrzyga spory, ma przeogromny wpływ na edukację i kształt rodziny, co szczególnie uwypukla się, poczynawszy od lat czterdziestych XIX wieku. Dopiero zmiany w latach sześćdziesiątych XX wieku, obrazowane hasłem liberałów: „C’est le temps que ça change” (Czas na zmiany), powodują gwałtowną sekularyzację społeczeństwa. Jak podsumowuje Tétu de Labsade, bez Kościoła katolickiego współczesny Quebec by nie istniał, a z pewnością nie w takim kształcie (2000: 215).

Oryginał	Przekład
Il y a des <i>infirméries</i> , des dortoirs chauds... (19)	Są tam <i>infirmérie</i> , ciepłe sypialnie... (25)
Vu à la lumière du jour, le Diable n'était que le Frère Théodule que l'on reléguait à l'infirmérie quand il ne donnait pas de cours de sciences naturelles à ses <i>classes endormies</i> . (62)	Oglądany w dziennym świetle, Diabeł był tylko bratem Teodulem, relegowanym do infirmerii, jeśli nie wykładał nauk <i>przyrodniczych swoim drzemiącym elewom</i> . (67)
l'abbé Moisan <i>avait jeté en public une malédiction</i> sur l'infâme commerce de Mme Octavie (147)	ksiądz Moisan <i>zdyfamował</i> publicznie haniebny proceder pani Oktawii. (155)
– <i>Silence</i> ! cria le prêtre, et il referma son livre. (60)	– <i>Silentium!</i> – zawołał ksiądz i zamknął książkę. (65)
La <i>face</i> pâle du directeur (96)	Błada <i>fizys</i> dyrektora (104)

O ile zatem jako interferencję można by było zakwalifikować „infirmérie” zastępujące *des infirméries*, o tyle *classes endormies* nie mogły być powodem użycia przez tłumacza galicyzmu „elew” na określenie ucznia, ani zwrot *jeter en public une malédiction* w żaden sposób nie wydaje się bezpośrednią przyczyną użycia w polskiej wersji czasownika „dyfamować”, pochodzącego od francuskiego *diffamer*. Ponadto francuskie słowo *silence*, czyli „cisza”, zostało przetłumaczone przez Rogozińskiego za pomocą łacińskiego pierwsłowa „*silentium*”, co w kontekście szkoły katolickiej z pierwszej połowy XX wieku i powszechnego użycia łaciny wydaje się jak najbardziej na miejscu. Powyższe przykłady wskazują jednoznacznie na intencjonalność tłumacza oraz niejako chęć podkreślenia za pomocą leksyki archaiczności stylu życia przedstawionego w powieści¹³.

Obok opisanego wcześniej, silnie nacechowanego, potocznego stylu babki Antoniny oraz licznych archaizacji polski przekład zawiera także fragmenty będące autobiografią, sformułowane bardzo staranną, poetycką polszczyzną, której nie odpowiada analogiczny styl w oryginale:

Oryginał	Przekład
Mon Dieu, je ne l'ai [la lune] jamais vue comme ça ! (25)	Miły Boże, nigdy nie widział takiego księżycy! (30)
Triste terre ! (63)	Smutny padole! (68)

Na pierwszy plan wysuwa się tutaj funkcja poetycka i amplifikacje w jej obrębie, które mogą dotyczyć składni: w miejsce potocznego *ça* Rogoziński używa

¹³ Użycie zapożyczeń tam, gdzie możliwe jest zastosowanie wyrazów rodzimych, to w zasadzie znak firmowy Juliana Rogozińskiego. Podobną strategię zastosował między innymi w przekładzie *Czasu odnalezionego* (1960), ostatniego tomu słynnego cyklu Marcela Prousta, za co został ostro skrytykowany między innymi przez Janusza Ballenstedta na łamach „Życia Literackiego” (1960, nr 51) (por. Górnikiewicz, 2012: 159).

stylizowanej konstrukcji „nigdy”, a także leksyki: tym samym *triste terre*, czyli „smutna ziemia” staje się „smutnym padole”.

Podobna wzniosłość stylu dotyczy narracji w tych fragmentach, gdy odnosi się ona do postaci Heloizy, niezwykle religijnej siostry Chudego Janka, choć tutaj rozbieżność między oryginałem a przekładem nie jest zauważalna:

Oryginał	Przekład
ce crucifix ne lui inspirait plus que de la terreur – et avec la terreur, cet amour du sacrifice qui s'exaltait dans le jeûne. Mais qu'est-ce que le jeûne dans une chambre solitaire, loin du couvent ? (33)	Ów krucyfiks budził w niej już jedynie trwogę – z trwogą zaś owo umiłowanie umartwień, wyrażające się w przesadnych postach. Ale czym jest post w osobnym pokoju, z dala od klasztoru? (39)

Co ważne, wzniosłość, z jaką mówi się o Heloizie, uwidoczni się znacznie w wersji polskiej, jako że tłumacz sięga po niższy rejestr, tłumacząc kwestię wypowiedzaną przez babkę, a zatem o ile w wersji francuskiej Antonina prosi Heloizę, by zeszła na modlitwę (*Descends ! Héloïse, c'est la prière*, 34), o tyle w wersji polskiej kwestia ta zabrzmiała następująco: „Złaż, Heloizo, na pacierze!” (40).

Na koniec warto jeszcze wspomnieć o interesujących ingerencjach w tekst autorski na poziomie rozwiązań typograficznych i edytorskich. W oryginale zauważyć można, że niektóre fragmenty tekstu, zwłaszcza opisy i fragmenty zarysowujące tło wydarzeń, zostały ujęte przez autorkę w nawias:

Oryginał	Przekład
Pas de pardon ce soir, disait Grand-Mère Antoinette. (Jean Le Maigre et les petites filles riaient dans la pénombre.) Non, c'est fini, je ne veux plus qu'on lui pardonne... (22)	– Dziś wieczorem nie będzie przebaczenia – powiedziała babka Antonina. (Chudy Janek z dziewczynkami śmiał się w półmroku.) – Nie, to koniec, nie chcę, żeby mu przebaczano... (28)

Co ciekawe, Rogoziński rozszerza pole użycia tego narzędzia, stosując nawiasy częstokroć tam, gdzie mowa o tym, co robi lub myśli tytułowy Emanuel:

Oryginał	Przekład
Emmanuel entendait des voix, des pas, autour de lui. Il tremblait de froid tandis que sa grand-mère le lavait, le noyait pluttôt à plusieurs reprises dans l'eau glacée... „Voilà, disait-elle, c'est fini.” (10)	Emanuel słyszał wokół siebie głosy, kroki. (Drżał z zimna, kiedy babka go myła, a raczej zatapiała raz po raz w lodowatej wodzie...) – No – mawiała – skończone. (16)

Ponadto polski tłumacz umieszcza w nawiasach także te opisy, które u autorki pojawiły się w tekście głównym, jak w kolejnym przykładzie:

Oryginał	Przekład
Un bandeau de cheveux tombe sur son front, elle a fermé les yeux, elle penche vers son enfant un visage morose qui sommeille encore. (16)	(Pasma włosów opada na jej czoło, zamknęła oczy, pochyła ku dziecku twarz posępną, drzemiącą jeszcze.) (23)

Biorąc pod uwagę, iż – jak podaje *Słownik języka polskiego PWN* –

[z]a pomocą nawiasu możemy wskazywać, które partie tekstu w stosunku do tekstu głównego mają charakter poboczny, drugoplanowy bądź uzupełniający. Do tego samego celu można użyć dwóch przecinków lub dwóch myślników, lecz wydzielenie za pomocą nawiasu jest najsilniejsze (www.sjp.pwn.pl)

taka ingerencja w tekst jest sposobem na zmianę wagi podanych informacji, co można zakwalifikować jako redukcję w ramach funkcji referencyjnej (Brzozowski, 2011: 105), ale także sposobem na zmianę ładunku emocjonalnego, czyli redukcję w ramach funkcji emotywniej (Brzozowski, 2011: 115). Można zadać sobie pytanie, czy jest to twórcze działanie tłumacza, czy też zbyt duża ingerencja w tekst autorski.

Z pozoru lżejszą, choć także znaczącą zmianą na poziomie interpunkcji jest wprowadzenie w wersji polskiej podziału kilku wyrazów na sylaby za pomocą myślników. Zabieg ten, jak się wydaje, służy podkreśleniu znaczenia wybranych słów, a zatem amplifikacji w ramach funkcji emotywniej:

Oryginał	Przekład
Le lecteur peut me suivre dans mon douloureux pèlerinage vers la mort (50)	Czytelnik będzie mógł za mną podążać w mojej bolesnej piel-grzym-ce (57)
La palpitante histoire d'Héloïse (50)	Zaj-mu-ją-ca historia Heloizy (57)

Dużo łatwiej natomiast zaakceptować konsekwentną zmianę fragmentów tekstu oryginalnego (cytatów, tytułów itd.) zapisanych kursywą na wielką literę:

Oryginał	Przekład
– <i>Qu'est-ce qu'il a fait encore, ah ! je sais tout ! le monstre, il pue l'alcool !</i> (22)	– CO ON TAM ZNÓW ZMALOWAŁ, aha! Już wiem wszystko, ten potwór cuchnie wódką! (27)
<i>Eh ben oui</i> (103)	ANO TAK ANO TAK (109)

Być może opisane wyżej strategie wynikają z przyjętego przez tłumacza filtru twórczego¹⁴: kładzie on nacisk na kwestię uwstecznienia społeczeństwa, co uwi-

¹⁴ Używam pojęcia filtru twórczego w rozumieniu Karli Déjean Le Fréal, według której to tłumacz dokonuje subiektywnej interpretacji tekstu i wybiera tylko pewne aspekty, nie przywiązując wagi do innych, co często nie do końca może zgadzać się z intencją autora oryginału. Por. Dąmbska-Prokop, 2000: 81.

dacznia się choćby w zastosowaniu specyficznej, stylizowanej leksyki. Ponadto dokonuje interpretacji dzieła, ingerując między innymi na poziomie organizacji tekstu. Warto zaznaczyć, że są to w zasadzie zwyczajowo stosowane przez Rogozińskiego zabiegi, które wynikają w dużej mierze z jego podejścia do operacji przekładowej. Wybitny tłumacz był bowiem zdania, że tłumacząc w obrębie języków należących do różnych grup (a tak dzieje się w przypadku języków romańskiego i słowiańskiego), należy od razu założyć, że przekład będzie niewierny. Wpływa na to – jego zdaniem – odmienna etymologia, inny nastrój tworzony przez słowa, inna ich melodia, a wreszcie same słowa, których bezpośrednie odpowiedniki w języku docelowym mogą wzbudzać wśród jego użytkowników zupełnie inne reakcje, niż to miało miejsce w oryginale (por. Górniewicz, 2012: 157).

Niezależnie od tego, czy poczynania tłumacza ocenimy jednoznacznie pozytywnie, czy też odnajdziemy w nich zbyt swobodę, nie sposób Rogozińskiemu odmówić inwencji i talentu objawiającego się w jego licznych przekładach (ponad sto tytułów!), w tym w polskiej wersji powieści Blais, powieści, o której Réjean Beaudoin powiedział, iż jest „jednocześnie hołdem złożonym tradycji i pamphletem skierowanym przeciw niej; żaden element nie pozwala na wybór jednej lub drugiej opcji” (1992: 72).

Anne Hébert: *Kamouraska*

Anne Hébert to autorka wszechstronna: poetka, autorka powieści, nowel i sztuk teatralnych, opublikowanych na przestrzeni ponad półwiecza. Uznawana jest za jedną ze sztandarowych postaci quebeckiego świata literackiego. Jak stwierdza Pierre-Hervé Lemieux, „[j]ej poezja i proza stały się wzorem i analizowane były w setkach artykułów, zwłaszcza w Quebecu, lecz także we Francji i w Kanadzie” (online). O jej niezwykłym talencie mogą świadczyć między innymi liczne nagrody literackie: kanadyjskie (wśród nich prestiżowa Nagroda Gubernatora Generalnego Kanady), ale też francuskie (nagroda Akademii Francuskiej).

Na język polski przetłumaczona została najważniejsza powieść Hébert, *Kamouraska* (1970), która pod rozbudowanym tytułem (*Kamouraska. Miłość i zbrodnia*) ukazała się w 1992 roku w wydawnictwie Książka i Wiedza w przekładzie Grędy¹⁵. Jest to opis historii, która zdarzyła się naprawdę, choć w wersji literackiej wydarzenia rzeczywiste stają się jedynie pretekstem do stworzenia pełnej emocji i napięcia opowieści. Akcja dzieje się głównie w Sorel oraz w tytułowej Kamourasce, mniej więcej w czasie Powstania Patriotów¹⁶. Powieść otwiera opis

¹⁵ Fragmenty powieści *Les fous de Bassan* ukazały się w przekładzie Agnieszki Taborskiej w „Literaturze na Świecie” (1999, nr 12) oraz w „Magazynie”, dodatku do „Gazety Wyborczej” (30.03.2000).

¹⁶ Chodzi o Rébellion des Patriotes, czyli pierwszą insurekcję narodową, która miała miejsce w latach 1837–1838 w brytyjskiej kolonii Dolnej Kanady (dziś prowincja Que-

głównej postaci, Elisabeth Rolland, *de domo d'Aulnières*, która czuwa przy umierającym mężu. Nawiedzają ją tragiczne wspomnienia z przeszłości, wśród nich obraz morderstwa jej pierwszego męża, Antoine'a Tassy, pana na Kamourasce, człowieka gwałtownego, o władniętego obsesją autodestrukcji. Żyjąc w tak dramatycznym związku, nieszczęśliwa kobieta szuka schronienia w ramionach przyjaciela męża z lat młodości, doktora George'a Nelsona, który – ulegając namiętnej miłości do Elisabeth – zabija Antoine'a, po czym, by uniknąć kary, ucieka do Stanów Zjednoczonych. Elisabeth zostaje oskarżona o współudział w zabójstwie, udaje jej się jednak oczyścić ze skądinąd prawdziwych zarzutów i wkrótce po opuszczeniu więzienia układa sobie życie na nowo u boku poważanego notariusza, Jérôme'a Rollanda. Zbliżająca się śmierć drugiego męża powoduje, iż główna bohaterka powraca do zdarzeń z przeszłości. Tym samym autorka tworzy tekst o zaburzonej chronologii, w którym mieszają się sceny z przeszłości i teraźniejszości. Tego typu konstrukcje będą zresztą charakterystyczne także dla innych powieści Hébert, w których główne miejsce zajmą pamięć, senne marzenie, podróż itd.

Kamouraska jest doskonałym przykładem właściwej dla tej pisarki wizji literatury. Wszystko, co publikuje, czy to w dziedzinie poezji, czy też w obrębie powieści, jest prześiknięte poetyckością i intymnością. Daleko zatem tutaj do modelu literatury zaangażowanej, która rozumiana jest jako oręż w walce ideologicznej, politycznej czy religijnej. Zdaniem Kwaterki, nawet jeśli autorka wpisuje swą powieść w konkretne ramy historyczne (czas akcji to wspomniane wcześniej Powstanie Patriotów), najważniejszy staje się opis emocji głównej postaci oraz wyznanie przez nią czynów pozbawione jakiegokolwiek motywacji związanej z przynależnością do zbiorowości (2003: 155). Zresztą od samego początku swej kariery Hébert jest zwolenniczką wyrażania za pomocą słowa najgłębszych uczuć i przeżyć jednostkowych. Jej wizja literatury wynika po części z faktu, iż sympatyzuje ona z ruchem literackim związanym z czasopismem „La Relève” (Hamel, Hare, Wyczynski, 1976: 344). Tworzący go artyści – wśród nich Hector de Saint-Denys Garneau, utalentowany poeta i kuzyn pisarki, który znacząco na nią wpłynął – są zwolennikami opisu w literaturze życia wewnętrznego, dają pierwszeństwo warto-

bec). Przyczyną wybuchu walk był konflikt między mieszkańcami kolonii a brytyjskimi kolonizatorami, narastający od początku XIX wieku. Bezpośrednim impulsem stało się żądanie Partii Patriotów, domagającej się suwerennych rządów dla Franko-Kanadyjczyków. Niezrealizowanie tego postulatu doprowadziło do trzech starć (w Saint-Denis, Saint-Charles i Saint-Eustache), w czasie których Brytyjczycy rozbili oddziały rebeliantów. Efektem tych wydarzeń był raport Lorda Durhama, w którym stwierdził on między innymi, że należy poddać frankofońskich mieszkańców Kanady anglicyzacji (wyimki z raportu w wersji polskiej można przeczytać w opracowaniu Grabowskiego, 2001: 137). Ogłoszony w 1840 roku Akt Unijny usankcjonuje połączenie dwóch dotychczasowych prowincji Kanady, anglofońskiej (Górnej) i frankofońskiej (Dolnej), w jedną kolonię, w której francuskojęzyczni mieszkańcy będą stanowić zdecydowaną mniejszość (por. Hamelin, Provencher, 1987: 55–56).

ściom duchowym i odrzucają koncentrację na sprawach ekonomicznych, politycznych czy społecznych. Według Kwaterki kluczowa rola owej grupy polega przede wszystkim na całkowitym odrzuceniu kwestii związanych ze zbiorowością, do tej pory przecież dominujących w literaturze franko-kanadyjskiej (2003: 77).

Pisarstwo Hébert, głęboko przesiąknięte opisanymi ideami, to przede wszystkim subtelny opis świata uczuć i emocji. Jak stwierdza Pierre Pagé, Hébert-pisarka „nazywa to, co zamieszkuje zakamarki duszy” (cyt. za Hamel, Hare, Wyczynski, 1989: 675). Z kolei André Brochu przekonuje, że „[w]ielkość Anne Hébert pochodzi z odwagi, z jaką przedstawia ona ludzką egzystencję i to, co ją tworzy, między innymi miłość, odrzucając konwencję, konwenanse, nigdy wszak nie tworząc zbędnej prowokacji” (2001: 38).

Jedną z ulubionych technik pisarskich Hébert jest docieranie do sedna. Autorka, zwłaszcza w *Kamourasce*, dużą wagę przywiązuje do tajemnicy (Brochu, 2001: 164). Objawia się ona poprzez budowanie tekstu literackiego na bazie kilku kolejnych warstw znaczeniowych, w tym pierwszej warstwy, właściwej dla opowiadanej historii, oraz tej, która skrywa głęboki sens dzieła (Brochu, 2001: 38). Owo znaczeniowe drugie dno przynosi wizję człowieka w świecie, w którym tradycyjne wartości nie są już ważne.

W kontekście przekładowym, jak się okazuje, podstawowa trudność może się wiązać z niezwykle językiem Hébert. Jak już wcześniej wspomniałam, z wielkim talentem operuje ona językiem, by opisać burze emocjonalne, jakie targają jej postaciami. W *Kamourasce* odnajdzie czytelnik poetycką manierę pisarki. Potrafi ona także bardzo zręcznie różnicować język, przyporządkowując jego rodzaj do narratora czy postaci. W powieści wyraźnie zaznacza się różnica między narracją trzeciosobową a pierwszoosobową, tętniącą gwałtownymi emocjami, właściwą głównej bohaterce, Elisabeth d’Aulnières. We fragmentach formułowanych przez tę postać pisarka chętnie sięga do bezokoliczników, równoważników, krótkich zdań, licznych przymiotników, częstych powtórzeń. Oto próbka tego typu języka:

Oryginał	Przekład
La ville n’est pas sûre en ce moment. Plus moyen d’en douter maintenant. On m’observe. On m’épie. On me suit. On me serre de près. On marche derrière moi. (7)	Miasto nie jest teraz bezpieczne. To pewne. Jestem obserwowana. Szpiegowana. Śledzona. Osaczona. Chodzą za mną krok w krok. (5)
Nos ombres énormes sur le mur, distantes l’une de l’autre. Une sorte de désert se creusant entre nous. Le silence. Le vide. George s’éloigne de moi à nouveau. Comment faire pour le rejoindre ? Je suis encombrée. Surchargée. Ligotée. Prisonnière de la rue Augusta et de la ville de Sorel. Me libérer. (121)	Nasze olbrzymie cienie na ścianie. Oddalone od siebie. Między nami rozpościera się pustynia. Cisza. Pustka. George znowu oddala się ode mnie. Co uczynić, żeby się z nim połączyć? Jestem przytłoczona. Przeciążona. Skrępowana. Więźniarka ulicy Augusta i miasta Sorel. Wyszwołdzić się. (92)

W wielu przypadkach polska tłumaczka z powodzeniem oddaje styl Hébert, stosując tam, gdzie to możliwe, podobne formy gramatyczne, oraz wykorzystując tam, gdzie wymaga tego język polski, inne środki. Niejednokrotnie daje wyraz sporej zręczności językowej i przekładowej, mierząc się z poetyckim stylem autorki i szczególnie starannie dopracowując polską wersję na poziomie leksykalnym:

Oryginał	Przekład
La gouttière déborde et fait un bruit assourdissant. Dans la chambre au velours épais, aux meubles anglais une voix d'homme s'enroue et marmonne quelque chose d'incompréhensible, au sujet de la gouttière. (12)	Z ogłuszającym łoskotem woda przelewa się nad brzegiem rynny. W obitej <i>mięsistym*</i> aksamitem sypialni z angielskimi meblami ochryply męski głos niewyraźnie mamrocze coś o rynnie. (9)
Soulevée sur une masse d'oreillers, livide, veille la figure traquée de Jérôme Rolland. (14)	Na stosie poduszek <i>trupio blada, starcza</i> twarz Jérôme'a Rollanda <i>o wzroku zaszczutego</i> zwierzęcia. (10)
Feindre de ne rien comprendre des manigances du petit homme, appuyé sur cinq oreillers de plumes. (16)	Udawać, że nie dostrzega się podstępów <i>człeczyny</i> wspartego na pięciu poduszkach. (12)
Sa face ruisselle. (16)	Pot <i>perli się</i> mu na twarzy. (13)
La folie renaîtra de ses cendres et je lui serai à nouveau livrée, pieds et poings liés, fagot bon pour le feu éternel. (18)	Szaleństwo odrodzi się z popiołów i znowu zostaną mu <i>wydana na wieczny ogień</i> ze skrępowanymi stopami i dłońmi, podobna do wiązki chrustu. (13)
Quelle heure sinistre que l'aube, ce moment vague entre le jour et la nuit, lorsque le corps et la tête flanchent tout à coup et nous livrent au pouvoir occulte de nos nerfs. Toute la nuit sans dormir. L'insomnie nous a défaits. (25)	Jakaż to złowieszczą pora – świt, owa niewyraźna chwila między nocą a dniem, gdy nagle ciało słabnie, a <i>głowa kłoni się na piersi</i> i wydaje nas w tajemne władanie naszych nerwów. Calutka noc bez snu. Bezsenność nas wycieńczyła. (18–19)
Je suis la tante maternelle de ladite Dame Elisabeth d'Aulnières. Comment peut-on faire peser sur ma nièce un aussi injurieux soupçon ? Cette dame de qualité, élevée par mes soins, dans la pratique des bonnes manières et la fréquentation des sacrements, ne peut en aucune sorte être complice du meurtre de son mari, ledit Antoine Tassy. (45)	Jestem ciotką ze strony matki <i>mienionej</i> pani Elisabeth d'Aulnières. Jak można obciążać moją siostrzenicę tak <i>niecnymi podejrzeniami</i> ? Ta szlachetnie urodzona dama, wychowana dzięki moim staraniom, nauczona dobrych manier i regularnie przystępująca do sakramentów świętych, żadną miarą nie może być współniczką mordu popełnionego na jej mężu, rzeczonym Antoine Tassy. (34)

Mes tantes extravagantes. Fourrures noires, colliers de jais, emmêlés autour de leurs cous de poulet. Filles de dérision, vous voici au centre d'un cirque énorme, noir de monde. Adélaïde, Luce-Gertrude, Angélique, minuscules, traquées, moquées, brandissent vers le ciel leurs poings crispés. (48)	Moje ekstrawaganckie ciotki. Czarne futra, czarne woalki, naszyjniki z jaspisu namotane wokół szyi jak u kurczęcia. <i>Córy śmiechu warte, otoście</i> pośrodku ogromnego cyrku, gdzie aż czarno od ludzi. Adelaide, Luce-Gertrude, Angélique, filigranowe, zaszczute, wyszydzane, <i>wznoszą ku niebiosom skulone piąstki</i> . (37)
Les feuilles mortes crissent dans l'allée du petit jardin. Le seuil bas et plein de soleil, tigré par le miroitement d'ombre des feuilles. (93)	Zeschłe liście szeleszczą w alejce niewielkiego ogrodu. Niski próg zalany jest słońcem, <i>pocętkowany migotliwym cieniem liści</i> . (71)

* Wyróżnienia – J.W.-R.

W wyżej cytowanych fragmentach kursywą zaznaczyłam przykłady niezwyklej inwencji tłumaczki, która często sięga po bardziej nacechowane określenia (welur w jej przekładzie nie jest gruby, lecz mięsisty), korzysta ze zdrobnień (mowa o piąstkach, o człeczynie), nierzadko stylizuje, pamiętając, że akcja powieści rozgrywa się w XIX wieku (otoście, mieniona). Potrafi także stworzyć sugestywne poetyckie obrazy, czasem ubarwiając je czy też amplifikując w ramach funkcji poetyckiej (por. Brzozowski, 2011: 126).

Analiza polskiego przekładu *Kamouraski* wykazała, że tłumaczka nie wszędzie pozostawia jednak pozytywne ślady swej obecności w tekście Hébert. Specyficzna składnia użyta w powieści, zwłaszcza we fragmentach odnoszących się do wspomnień głównej bohaterki, poszarpana, rozedrgana, z charakterystycznymi niepełnymi zdaniami, naładowana emocjami, nie jest łatwa do oddania w przekładzie. Jedną z pułapek może być chęć odwzorowania modelu oryginalnego poprzez wierne tłumaczenie. Niestety, Gręda wielokrotnie w tę pułapkę wpada:

Oryginał	Przekład
Voir le sucre se mouiller, se teindre peu à peu, pendant que cette femme presse le compte-gouttes. (15)	Patrzeć, jak cukier nasiąka, zabarwia się powoli, podczas gdy ta kobieta naciska kropłomierz. (11)
Quel chœur d'anges cornus si l'on ose montrer leur mère du doigt. (20)	Jaki chór rogatych aniołków, gdyby ktoś ośmielił się tknąć palcem ich matkę. (15)
Ce nom d'Aurélie Caron qu'il écume du fond de l'eau croupie, comme une arme rouillée, pour me tuer. (27)	Nazwisko Aurélie Caron, które wyciąga z głębin butwiejącej wody jak zardzewiały oręż, by mnie nim zabić. (20–21)
C'est comme si je filais sur la rivière. Une sorte de radeau plat sous mes pieds. La rivière silencieuse. Aucune résistance de l'eau. Aucun bruit de vague ou de rames. (64)	To tak, jakbym unosiła się na wodzie. Rodzaj płaskiej tratwy pod moimi stopami. Uciszone rzeka. Żadnego oporu wody. Najmniejszego plusku fali czy wiosła. (49)

Pierwsze trzy przykłady to zdania niepełne z punktu widzenia gramatyki języka polskiego, ale dość typowe dla składni francuskiej. Jeśli zostaną przełożone wiernie, powstaną zdania urywane, które raczej wskażą na niedopracowanie ze strony tłumacza tekstu (oraz, siłą rzeczy, jego autora) niż na celowy zabieg stylistyczny.

Zaskoczeniem *in minus*, wobec wielu udanych pomysłów leksykalnych tłumaczki, są rażące wpadki leksykalne, wynikające z niezrozumienia oryginału, a częstokroć z niedopasowania rejestru do danej sytuacji. W obrębie pierwszej grupy problemów można zacytować następujące przykłady:

Oryginał	Przekład
C'est grave, cette agitation qui s'ébranle dans votre poitrine. (16)	Groźne jest to <i>drapanie</i> , które nasila się w pana piersi. (13)
Cet amas de broussailles dans votre poitrine, ce petit arbre échevelé où l'air circule avec tant de peine. (17)	To <i>nagromadzenie chaszczy</i> w pańskiej piersi, to rosochate drzewko, w którym z takim trudem krąży powietrze. (13)
Les garçons endimanchés ne sont vraiment pas drôles. (64)	Wystrojeni odświeżnię chłopcy naprawdę <i>nie są zabawni</i> . (49)
Tandis que ma mère m'assure que le médecin doit arriver d'une minute à l'autre. (104)	Tymczasem matka zapewnia mnie, że z <i>minuty na minutę</i> oczekuje lekarza. (79)

W pierwszym przypadku *agitation* to nie drapanie w piersi, lecz raczej „niepokój”, „ruchliwość”. W następnym zdaniu tłumaczka wybiera spośród ekwiwalentów rzeczownika *broussailles*, oznaczającego „krzewy”, „krzaki”, „zarośla”, ten, który jest nacechowany i przynależy do stylu nieformalnego. W kontekście, w jakim *broussailles* pojawiają się w oryginale, wybór „chaszczy” wydaje się niedopuszczalny, polski przekład brzmi bowiem kuriozalnie. Z kolei w trzecim przykładzie tłumaczka słowo *drôles* tłumaczy jako „zabawni”, podczas gdy w powyższym kontekście chodzi raczej o bycie, czy też niebycie – bo mamy w zdaniu przeczenie – śmiesznym. I wreszcie ostatni przykład to dokładna kalka zwrotu *d'une minute à l'autre*, który oznacza „w każdej chwili”, „niezwłocznie”.

Poza rażącymi błędami zmiany sensu Gręda nierzadko wybiera odpowiedniki należące do języka potocznego, zupełnie niewłaściwe w kontekście poetyckiego stylu Hébert oraz wobec faktu, iż akcja powieści rozgrywa się w XIX wieku. Oto kilka najbardziej zaskakujących przykładów:

Oryginał	Przekład
L'odeur des latrines. (8)	Fetor <i>kibla</i> . (6)
Cela me tue et me fait vivre tout à la fois. (11)	To <i>mnie dobija</i> , a jednocześnie trzyma przy życiu. (8)
Tout le reste peut bien crouler autour de moi. (14)	Wszystko inne <i>niech się wali</i> . (10)

Il passe par-dessus moi pour appeler une femme accointée avec la mort. (35)	Ponad moją głowę przywołuje kobietę <i>skumaną ze śmiercią</i> . (27)
Je m'écroule sur mon lit. (94)	<i>Zwalam się</i> na moje łóżko. (72)
Elle ferait mieux de se moucher une bonne fois et de dire clairement ce qu'elle a à dire. (200)	Lepiej by raz a dobrze <i>wysmarkała</i> nos i wyraźnie powiedziała to, co ma do powiedzenia. (149)

Te przykłady to fragmenty wypowiedzi Elisabeth, damy należącej do purytańskiego mieszczaństwa, która jest kobietą niezwykle emocjonalną, ale jednocześnie trudno sobie wyobrazić, by używała słownictwa niedbałego, czasem wręcz potocznego.

Skoro już mowa o leksyce, przywołajmy dwa anglicyzmy pojawiające się w powieści:

Oryginał	Przekład
Vous [...] n'avez jamais quitté <i>la nursery</i> . (20)	[...] nigdy nie opuściłaś <i>nursery</i> . (15)
<i>Le sleigh américain</i> monté sur de hauts patins est rapide comme le vent. (133)	Amerykański sleigh zamontowany na wysokich płozach jest szybki jak wiatr.

Co ważne, w swych tekstach Hébert używa standardowego języka francuskiego, nie chcąc wprowadzać kanadianizmów mających na celu dodanie kolorytu lokalnego (Biron, Dumont, Nardout-Lafarge, 2007: 312). Powyższe przykłady to jedyne anglicyzmy pojawiające się w powieści (wyjąwszy, rzecz jasna, fragmenty tekstu sformułowane w języku angielskim, będące zeznaniami składanymi przed anglojęzycznym sądem). Biorąc pod uwagę, iż pisarce nie chodzi o pokazanie zróżnicowania języka, zapewne lepszym rozwiązaniem byłoby powyższe leksemy zastąpić polskimi odpowiednikami, nie tworząc nieco sztucznych wyrażeń.

Wobec powyższych niechwalebnych przypadków można by pomyśleć, że tłumacze brakuje warsztatu, może doświadczenia. Tymczasem potrafi ona niejednokrotnie zaskoczyć ciekawym pomysłem leksykalnym i kompensacją na poziomie stylu:

Oryginał	Przekład
Quelle petite fille malfaisante ! (51)	Jaka <i>szkodna</i> dziewczynka! (39)
Vous nous avez-t-y mis dans de beaux draps ! (57)	W niezłe tarapaty nas <i>wepchneliście</i> ! (44)
En ce temps-là on vous appelait „Made-moiselle”, gros comme le bras. (62)	W tamtych czasach mówili do pani „panienko”. <i>Panienka co się zowie!</i> (48)
Tu sais bien, les tout-petits-petits, à la face chiffonnée, qu'on trouve au matin, enveloppés de langes et de laine blanche ? (68)	Wiesz przecież, znajduje się je rankiem, <i>tycie-tycie</i> , z pomarszczoną twarzą, owinięte w pieluszki i białą wełnę. (52)
Mon mari est en voyage à Québec, avec une petite simplette du village. (78)	Mój mąż jest w podróży do Quebecu z jakąś <i>prostą dziewczuchą ze wsi</i> . (60)

Aurélie, fais bien attention que personne ne nous suive. (137)	Aurélie, <i>bacz dobrze</i> , żeby nikt za nami nie jechał. (104)
--	---

Mamy zatem archaizację („szkódna”, „bacz dobrze”), stylizację na gwara ludową („wepchneliśta”), zdrobienie („tycie-tycie”) oraz język potoczny adekwatny do sytuacji („prosta dziewczucha ze wsi”). Wszystkie te chwytły można by zaklasyfikować jako amplifikację w ramach funkcji poetyckiej (Brzozowski, 2011: 126).

Polska tłumaczka pokazuje także niejednokrotnie, że nie jest jej obca ortonimia, potrafi zatem użyć określenia, które nie jest wiernym tłumaczeniem oryginalnego fragmentu, ale z pewnością brzmi naturalnie w języku docelowym:

Oryginał	Przekład
Qu'est-ce que Florida a bien pu faire du sucre ? (18)	Gdzie też Florida mogła schować cukier? (14)
Florida ne devrait plus tarder à présent. (28)	Floridy już tylko patrzeć. (21)
Pas une âme qui vive. (50)	Ani żywego ducha. (38)
La voix coupante. (62)	Głos tnący jak brzytwa. (47)
Il gèle à pierre fendre. (74)	Trzaskający mróz. (57)
Surtout ne pleurniche pas, Aurélie. (173)	Tylko nie becz, Aurélie. (129)

Na koniec kwestia kulturowa: w jej obrębie tłumaczka z jednej strony decyduje się na trafne rozwiązanie, wyposażając aluzje historyczne i kulturowe w odpowiednie wyjaśnienia w formie przypisów. Tym sposobem właściwie interpretuje aluzję do słów Woltera, który pisał o „paru morgach śniegu gdzieś wpodłe Kanady”, cytując owe słowa, opatrując je adresem bibliograficznym i krótkim opisem genezy powstania (*Kamouraska. Miłość i zbrodnia*, 33). Ponadto odnosi się w przypisie do niezwykle ważnej dla historii Kanady, przegranej na Polach Abrahama bitwy, która poskutkowała podpisaniem pokoju paryskiego (1763) i zakończyła hegemonię francuską po drugiej stronie Oceanu (*Kamouraska. Miłość i zbrodnia*, 33). Owe amplifikacje w obrębie funkcji referencyjnej to ważne uzupełnienie tekstu Hébert, nawet jeśli jej powieść, choć zanurzona w konkretny kontekst czasowo-przestrzenny, ma przede wszystkim wymiar uniwersalny. Gręda podobnie amplifikuje kilka wzmianek kulturowych, między innymi odnoszących do kulinariów:

Oryginał	Przekład
L'un contient un demiard de brandy. (183)	Jeden zawiera demiard brandy. (137) Przypis: W Kanadzie miara objętości płynów równa ćwierć pinty (0,284 litra).
[...] une demi-douzaine de petites tourtières (232)	[...] pół tuzina małych tourtières (171) Przypis: Tourtière – rodzaj placka z farszem mięsnym, pasztetu w cieście.

Niestety, i w sferze kulturowej nie uchroniła się tłumaczka przed kilkoma błędami, między innymi przekładając za pomocą kalki element, który najwyraźniej wydaje jej się obcy i nie jest dla niej zupełnie jasny:

Oryginał	Przekład
Ah! tous ces canayens-habitants-chiens-blancs ! (71)	Ach! Ci wszyscy kanajczycy-kmiotki-kundle! (55)

Powyższe typowo quebeckie określenie odnosi się do Kanadyjczyków o francuskich korzeniach, którzy po podboju przez Anglików znaleźli się na samym dole w hierarchii społecznej. Zbitka słowna oznacza kolejno: *canayen* to niedbała wymowa słowa *Canadiens* – Kanadyjczycy; *habitants* w tym kontekście to nie mieszkańcy, lecz osoby uprawiające rolę, osadnicy; a określenie *chiens blancs* (dosłownie: „białe psy”) to wyrażenie ironiczne, w którym ważniejsze jest śmieszne brzmienie niż sam sens (por. Sun, on-line). Polska tłumaczka tylko częściowo wychodzi z tej próby zwycięsko: o ile druga część zwrotu („kmiotki-kundle”) wiernie oddaje sens oryginału oraz będzie zapewne czytelna dla odbiorcy przekładu, o tyle pierwszy człon („kanajczycy”) już nie jest tak oczywisty. Nawet jeśli skojarzy się z Kanadyjczykami, nie wskaże na francuskojęzyczną część społeczeństwa.

Warto także, *last but not least*, zwrócić uwagę na kwestię tytułu powieści: w oryginale mamy jedynie toponim „Kamouraska”, tymczasem wersja polska opatrzona została tytułem: *Kamouraska. Miłość i zbrodnia*, co można by potraktować jako amplifikację w ramach funkcji apelatywnej, zastanowić się jednak należy, czy owo eksplicytnie wskazanie głównych osi tematycznych i poniekąd umieszczenie powieści Hébert w kręgu literatury miłosnej w połączeniu z okładką (o czym była mowa już w rozdziale drugim) nie jest dla quebeckiego dzieła krzywdzące.

Gaétan Soucy: *La petite fille qui aimait trop les allumettes*

Zmarły niedawno Gaétan Soucy to – jak piszą Michel Biron, François Dumont, i Élisabeth Nardout-Lafarge – najbardziej barokowy spośród współczesnych quebeckich autorów (2007: 558). Najbardziej barokowy, a zatem niejedyny, który wykorzystuje taką poetykę. Trzeba przypomnieć, że wielu pisarzy – poza Soucym także między innymi Yolande Villemaire czy Suzanne Jacob – chętnie posługuje się modelem powieści, w którym czytelnik odnajdzie skomplikowaną architekturę, formalne eksperymenty oraz refleksję na temat tożsamości trudnej do jednoznacznego zdefiniowania w rzeczywistości pełnej chaosu i przemocy. Bohaterowie to postacie poszukujące pewnych punktów odniesienia w niepewnym i rozmytym świecie. Tak skonstruowane, typowo postmodernistyczne powieści pozwalają na wielopoziomą interpretację (por. Biron, Dumont, Nardout-Lafarge, 2007: 558). Powieści Soucy’ego wpisują się w tę tendencję.

Łączy je charakterystyczna tematyka oraz specyficzne aspekty formalne: autor pisze zatem często o postaciach, które przeżywają trudne emocje, akcja, składająca się z wielowątkowej intrygi, rozgrywa się w wystylizowanym otoczeniu, narracja przerywana jest licznymi powrotami do przeszłości, autor puszcza często oko do czytelnika, korzystając z aluzji i elementów intertekstualnych.

Przetłumaczona na język polski powieść *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, która w Quebecu została opublikowana w roku 1998, ukazała się w 2007 roku w wydawnictwie Noir sur Blanc w przekładzie Magdaleny Kamińskiej-Maurugeon. Soucy napisał najbardziej docenioną przez krytykę powieść w niespełna miesiąc. Była ona absolutnym odkryciem w czasie Printemps du Québec à Paris (1999), znalazła się w finale Prix Renaudot, otrzymała Prix Ringuet i Grand Public La Presse. W *La petite fille qui aimait trop les allumettes* autor wykorzystuje swoją fascynację filozofią: powieść otwiera cytat z Ludwiga Wittgensteina, a główna bohaterka wielokrotnie odnosi się do Henriego de Saint-Simona i Barucha Spinozy. Soucy buduje jednak dzieło niepodlegające łatwo klasyfikacjom: można je odczytywać także jako przypowieść czy też baśń w stylu *Alicji w Krainie Czarów*, a pod pierwszą warstwą kryją się następne, przesycone bogatą symboliką i metaforą.

Alicja to także imię głównej bohaterki i narratorki – mówi ona o sobie, że jest „sekretnikiem” mającym za zadanie, na przemian z bratem, opisywać niecodzienne życie ich rodziny. Opowieść zaczyna od śmierci ojca, który powiesił się w swoim pokoju. W miarę lektury czytelnik dowiaduje się ze zdziwieniem, że narrator to w istocie dziewczynka; odkrywa swoją płeć dopiero po rozmowie z mieszkańcami pobliskiego miasteczka, które odwiedza po raz pierwszy w życiu. Jak się okazuje, rodzeństwo wie o niecodziennym życiu, z dala od cywilizacji, w olbrzymim, niegdyś pełnym bogactwa domu, teraz popadającym w ruinę. Dzieci są dzikusami nieprzystosowanymi do życia w społeczeństwie. Ich świat wykreował w pełni ojciec, niegdyś misjonarz w Japonii, jak pisze Réginald Martel, „bliski krewny Boga ze Starego Testamentu” (1998: 31), w zasadzie jedyny dorosły, z jakim mają kontakt. Jeśli już mowa o nawiązaniach religijnych, wielu krytyków widzi w powieści Soucy’ego metaforę Quebecu sprzed Spokojnej Rewolucji. Michèle Gazier pisze, że

[j]eśli chodzi o zmarłego ojca, opiekuna dzieci i bez wątpienia ich cenzora, jednocześnie boga i kapłana dziwnego wyznania, strażnika sumienia i smutnego penitenta, ma on charyzmę tego Kościoła, który aż do końca lat pięćdziesiątych XX wieku żelazną ręką utrzymywał Quebec w duchu żarliwego katolicyzmu i walczącej frankofonii. (1999: 52)

Nieopodal domu, w drewutni, znajduje się Sprawiedliwa Kara, jak się później okaże, bliźniacza siostra narratorki, wegetująca, zawinięta w bandaż sprawczyni pożaru, w którym zginęła matka. By nie zapomnieć o tragedii, do jakiej doprowadziła, skazana jest na wieczne towarzystwo szczątków swej zmarłej rodzicielki. Narratorka

czierpie wiedzę o świecie z książek umieszczonych w bogatej bibliotece ojca, słowników, opowieści rycerskich, dzieł filozoficznych, głównie Saint-Simona i Spinozy, oraz Biblii. Lektury te kształtują także sposób wysławiania się dziewczynki. Język, jakiego używa do opisu swojej historii, z jednej strony charakteryzuje się prostotą, a z drugiej pełen jest neologizmów i wyszukanych, stylizowanych słów.

Zacznijmy jednak od budowy powieści i kwestii narratora. *La petite fille qui aimait trop les allumettes* składa się z dwóch mniej więcej równych części: pierwsza zbudowana jest z ośmiu nienumerowanych rozdziałów, w których aż do przedostatniego rozdziału narrator wypowiada się, używając form męskich. Dopiero, jak wcześniej wspomniałam, konfrontacja z mieszkańcami miasteczka, a szczególnie rozmowa z zarządcą kopalń, wyzwala w głównej postaci to, co tylko mieściło się w sferze podejrzeń: narrator odkrywa swoją prawdziwą płć i od tej chwili snuje opowieść w formie żeńskiej, kontynuując ją w całej drugiej części, składającej się z jedenastu rozdziałów. W kontekście przekładu ważne jest to, że o ile w oryginale długo udaje się autorowi uniknąć uściślenia płci narratora – między innymi poprzez użycie literackiego czasu *passé simple*, którego formy nie wymagają uzgodnienia co do rodzaju, oraz poprzez unikanie wymagających w języku francuskim uściślenia rodzaju przymiotników – o tyle w języku polskim taki zabieg w przypadku opowieści w pierwszej osobie liczby pojedynczej w czasie przeszłym nie jest możliwy, dlatego też uściślenie płci narratora pojawia się już na pierwszej stronie powieści:

Oryginał	Przekład
j'avais le droit de tarder (13)	miałem prawo poleżeć dłużej w moim polnym łóżu (13)

Kwestia płci narratora jest o tyle ważna, że – jak stwierdza Boivin – powieść Soucy'ego to także, a może przede wszystkim powieść inicjacyjna, historia młodej dziewczyny, która przechodzi powolny proces akceptacji własnej kobiecości, uczy się jej, ale może to nastąpić dopiero po śmierci wszechmocnego ojca negującego płć córki (2001: 91–92). Jak pisze badacz,

La petite fille qui aimait trop les allumettes jest hymnem na cześć doli kobiet, hołdem złożonym kobiecie skazanej na tworzenie w świecie mężczyzn, którzy narzucają prawa, tak jak ojciec, dyktujący w powieści dekrety i rządzący światem do tego stopnia, że każe wyznawać swoim bliskim za wszelką cenę te same wartości oraz że mnoży zakazy i rozdziela „razy”. (2001: 92)

Jeśli już mowa o kwestiach gramatycznych i nieuniknionych dylematach tłumacza, to warto wspomnieć o wielokrotnie używanych przez narratorkę bezpośrednich zwrotach do adresata. W oryginale występuje forma drugiej osoby liczby mnogiej. Czytelnik początkowo może sądzić, iż chodzi o bezpośredni zwrot

do niego, dopiero mniej więcej w połowie powieści okazuje się, że narratorka opisuje swą historię, zwracając się do młodego zarządcy kopalń, którego spotkała w miasteczku i do którego zapałała gorącym uczuciem:

Oryginał	Przekład
Je suis d'autant plus sûre de ce qu'a dit alors l'inspecteur des mines que j'ai tout noté dans mon chapeau à mesure que vous le disiez, et je voyais bien que vous parliez fort dans l'intention que je vous entende aussi, où que je me trouvasse. (146)	Jestem pewna słów inspektora kopalń, bo wszystko zapisywałam w czapie, podczas gdy mówiłeś, i wiedziałam, że mówisz głośno po to, żebym i ja cię usłyszała, gdziekolwiek bym wtedy była. (136)

Polska tłumaczka bardzo słusznie od samego początku decyduje się na formę drugiej osoby liczby pojedynczej:

Oryginał	Przekład
Ecoutez, je me mépriserais à en mettre le feu aux rideaux si les mots véritablement venaient à me manquer. (18)	Posłuchaj, pogardzałbym sobą i spaliłbym ze wstydu wszystkie zasłony, gdyby naprawdę zabrakło mi słów. (18)

Jest jednak także minus takiego rozwiązania, które zresztą nie ma alternatywy, znika bowiem pozorna ambiwalencja właściwa dla oryginału. Poza tym Kamińska-Maurugeon nieco antycypuje już późniejsze zdarzenia – wyznaje uczucia, jakimi Alicja darzy zarządcę kopalń, i niejednokrotnie amplifikuje informację, dodając zwroty nacechowane emocjonalnie:

Oryginał	Przekład
Moi, voyez-vous, je penchais pour le hanger à bois. (27)	Ja, mój najdroższy, skłaniałem się ku drewnutni. (26)

Bez wątpienia najważniejszą kwestią w kontekście przekładu powieści Soucy'ego jest niezwykle język, jakim posługuje się narratorka: barwny, niepozabawiony quebecyzmów, pełen inwencji, nierzadko stylizowany. Oto próbka kilku ciekawszych przykładów:

Oryginał	Przekład
Le code de la bonne maison (14)	Regulamin dobrego domostwa (13)
La cuisine de notre terrestre séjour (14)	Kuchnia naszego ziemskiego bytowania (14)
Il fut néanmoins rélévé à mon frère ce matin-là que père devait sans doute dormir la nuit (15)	I oto objawiło się tego ranka mojemu bratu, że ojciec raczej sypiał w nocy (15)

Car on ne voit pas pourquoi, s'il n'avait pas dormi la nuit, et s'il était par le fait même demeuré dans ses habits, il se serait donné la peine de se mettre nu pour passer l'arme à gauche. (15)	Bo niby czemu – gdyby jednak w nocy nie sypiał, a w związku z tym pozostawał w codziennych ubraniach – czemu miałby się facytgować i rozbierać, gotując się na śmierć? (15)
Bien sûr notre tour viendrait, notre tour de décéder, et le même jour encore ou peu s'en faut, extrêmement oints, si ça se dit, dociles jusque dans et par la tombe, car celle de papa, qui semblait exister depuis toujours en quelque endroit de la plaine qu'il nous restait encore à deviner, constituait une manière de commandement, un appel donné si j'ose dire depuis la matrice de la terre, comme tous ses ordres étaient donnés jusque-là depuis la chambre de l'étage, je dis la chose comme elle m'apparaît. (23)	Oczywiście nasza kolej nadejdzie, nasza kolej na śmierć, i tego samego dnia jeszcze albo w następnych dniach, ostatecznie namaszczeni (czy tak się mówi?), legniemy w grobie i mu ulegniemy, bo grób taty, który istnieje chyba od zawsze gdzieś tam na równinie, w miejscu nadal nieodnalezionym, jego grób jest na swój sposób przykazaniem dla nas, wezwaniem wydobywającym się z łona ziemi, podobnie jak wszystkie jego rozkazy wydawane nam dotąd z pokoju na piętrze, mówię, jak mi się rzeczy objawiły. (22)
on peut bien les laisser crever (56)	jak dla mnie, to mogą szczeznąć (53)

Powyższe przykłady ukazują przede wszystkim liczne archaizacje, zarówno w wersji oryginalnej, jak i w przekładzie. Tłumaczka, jak się wydaje, właściwie dobiera rejestr językowy i odpowiednią leksykę, często dokonując amplifikacji w obrębie funkcji poetyckiej (Brzozowski, 2011: 126), przez co tworzy tekst zaskakujący, a jednocześnie nie powoduje u polskiego czytelnika wrażenia obcości.

Na pierwszy plan w powieści wysuwa się także obecność licznych gier słownych i zdeformowanych wyrażen idiomatycznych. Ich rolę można by zaklasyfikować jako realizację funkcji poetyckiej. Polska tłumaczka pozostaje wierna założeniom autora i z ogromnym talentem oddaje ten ciekawy i ważny aspekt pisarstwa Soucy'ego:

Oryginał	Przekład
Nous avons dû prendre l'univers en main mon frère et moi car un matin peu avant l'aube <i>papa rendit l'âme sans crier gare*</i> . (13)	Musieliśmy, brat i ja, wziąć wszechświat w swoje ręce, gdy pewnego ranka, tuż przed świtem, <i>tata cichaczem wyzionął ducha</i> . (13)
Assis sur une dosse, je fabriquaï du moins une sorte de croix qui pouvait faire l'affaire, même si les deux planches ne rimaient pas ensemble, <i>l'une disait crotte à l'autre</i> . (20)	Usiadłszy na tarcicy, usiłowałem zmajstrować coś na wzór krzyża, coś, co mogłoby się przydać, ale deski nie pasowały do siebie, <i>jedna gryzła się z drugą</i> . (20)
Il [père] en revenait toujours en beau fusil. Nous n'aimions pas cela, <i>il nous flanquait des horions</i> . (24)	[Ojciec] <i>[w]racał stamtąd strasznie ześlony</i> . Nie lubiliśmy tych jego powrotów, zawsze częstował nas razami. (23)

Cheval et moi nous formions <i>toute une paire de pistolet</i> ou je ne m'y connais pas, à en juger par leurs regards. (53)	Koń i ja wyglądaliśmy <i>jak filip z konopi</i> , tak przynajmniej wywnioskowałem z ich spojrzeń [...] (50)
Or, et c'est là <i>qu'on mettra le feu aux robes</i> tellement on n'osera pas me croire, mais ces forces, qui sont aussi des esprits, on peut les appeler, les faire denier en tourbillons de flamme autour de soi, et si on sait faire les gestes idoines, on peut les capturer et les mettre dans une boîte, et à supposer que vous ayez les bonnes cordes, vous pouvez la relier, cette boîte, à une autre boîte qui sert à libérer les fées emprisonnées dans les disques noires et qui nous dispensent la musique, car tout communique dans l'univers, par vertu magique, c'est à cela que je voulais en venir. (59)	Ktoś może <i>stać</i> teraz <i>w ogniu</i> <i>zdziwienia</i> i trudno będzie mu uwierzyć w to, co napiszę, ale owe siły, zwane też duchami, można przywołać, przyciągnąć, wprawić w ruch wokół siebie w promienistym wirze i za pomocą specjalnych gestów można je wyłapać i zamknąć do skrzynki, a jeżeli tylko ma się odpowiednie sznury, można połączyć tę skrzynkę z inną znowu skrzynką, która służy do uwalniania wróżek uwieczonych w czarnych płytach, a wróżki te obdarzają nas muzyką, bo wszystko łączy się we wszechświecie dzięki magicznej mocy, i to właśnie chciałem powiedzieć. (55)
Tout ça, comme je le disais, c'était avant que je ne fusse éblouissée de lumière par l'éthiquespinozale, en ce qu'elle enseigne à se gonfler de hauteur devant ces superstitions tout juste bonnes à faire trembler les bourrichons de faille calibrage. Mais là, <i>devant le fait accompli du cadavre de papa</i> , j'avoue que je n'étais plus sûre de rien. La perspective que les marioles du village allaient de force nous faire passer l'arme à gauche, à mon frère et à moi, sans même nous oindre extrêmement je suppose, me <i>retournait en tous sens sur le gril de ces vieilles interrogations</i> touchant l'enfer et consorts. (118)	Te wszystkie pytania, jak już powiedziałam, jawiły mi się, zanim oświecił mnie blask etyki spinozalnej w kwestii tego, co według niej powinno urosnąć do wysokiej rangi i stać ponad przesadami, które nadają się wyłącznie do tego, by nimi straszyć łby miedzi kalibru. Ale wtedy, <i>siedząc przed faktem dokonanej śmierci mego taty</i> , przyznaję, niczego nie byłam już pewna. Na samą myśl, że pajace z miasteczka będą nas z bratem siłą przenosić na tamten świat, nawet, jak przypuszczałam, nie namaszczając nas ostatecznie, <i>wykręcało mnie na wszystkie strony w krzyżowym ogniu pytań</i> , jakie stawiałam sobie na temat piekła i spółki. (110)
Quand le secrétaire s'est mis en tête de pédaler dans le verbe, <i>ôtez-vous du chemin, ça déménage</i> , peuchère, tombeau ouvert. (128)	Bo jak już sekretarnik zaczyna pedałowac na wyrazach, <i>to z drogi, drżycie, narody</i> , wy-miała do grobowej deski. (119)

* Wyróżnienia – J.W.-R.

Soucy daje wielokrotnie wyraz niezwyklej inwencji językowej, wyposażając narratorkę w umiejętność tworzenia neologizmów, które są całkiem jasne dla odbiorcy oryginału, także dzięki kontekstowi. Kamińska-Maurugeon zręcznie oddaje inwencję autora, proponując bardzo trafne polskie odpowiedniki:

Oryginał	Przekład
Le secrétaire (13)	Sekretarnik (13)
Frerot (13)	Braszo (13)
Nous déguerpissions (35)	Zmyka-sika-liśmy (34)
Des emmarmelades (65)	Kłó-m-poty (61)
Tout en marchant, je me ramentevais par bribes ce qui avait constitué notre vie jusqu'alors [...] C'est un joli mot, ramenter, je ne sais pas si ça existe, ça veut dire avoir des souvenirs. (66–67)	Idąc, pomiąłem okruchy tego, co do tej pory było naszym życiem [...] Bardzo ładne słowo „pomnieć”, sam nie wiem, czy takie w ogóle istnieje, chodzi o przywołanie wspomnień. (62–63)
Je me ramentevais tout cela. (114)	Pomniałam to wszystko. (106)
un tel assaut de méprisement. Je ne sais pas si le mot existe, mais il le mériterait. Grand mépris, grande méprise, si vous voulez mon avis. (86)	spotkało mnie to wielkie wzgardzenie. Nie wiem, czy takie słowo istnieje, ale zasługuje na istnienie. Ogromna wzgarda, ogromna pomyłka, takie jest moje zdanie na ten temat. (80)

Mimo obecności licznych archaizacji, stylizacji, neologizmów lektura powieści, zarówno w oryginale, jak i w przekładzie nie jest utrudniona. Wydaje się to tym ważniejsze w przypadku przekładu, że tłumacz, starając się naśladować niezwykły styl autora, może się narazić na zarzut, iż dokonuje przekłamań w tekście, jeśli wykorzysta takie środki językowe, które będą dla odbiorcy obce czy niezrozumiałe. Kamińska-Maurugeon nie wpada jednak w tę pułapkę: z jednej strony pozostaje wierna wobec oryginału, z drugiej strony tworzy taki tekst, który może sprawiać wrażenie sformułowanego oryginalnie w języku polskim. Zapewne, poza opisanymi wyżej rozwiązaniami translatorskimi, jej zasługa wynika także z faktu, że tam, gdzie to możliwe, stosuje wyrażenia ortonimiczne, polski przekład brzmi zatem naturalnie:

Oryginał	Przekład
C'est mon frère levé le premier qui constata l'événement. (13)	To mój brat, pierwszy na nogach, stwierdził ów fakt. (13)
Il demeurerait les lèvres en cul de poule (17)	Zrobił buzię w ciup (17)
Je vais voir de quoi on dispose côté planches. (18)	Idę zobaczyć, jak stoimy z deskami. (17)
Le costume de sapin était une blague de père qui n'en produisait pas des myriades. (23)	„Sosnowy garnitur” to był dowcip ojca, który nie sypał wcale dowcipami jak z rękawa. (23)
Misère et boule de gomme pour l'instant. (27)	Póki co, była z tym bieda z nędzą. (26)
hé-hé ! pas bête le secrétaire. (45)	główka pracuje, sekretarnik wie, co robi. (43)
„Nous l'avons découvert pendu ce matin au bout d'une corde à laquelle il s'est accroché comme un seul homme sans crier gare”, dis-je à la place. (69)	„Znaleźliśmy go dziś rano, wisiał na sznurze, do którego przywiązał się jak jeden mąż, cichaczem” – powiedziałem, zamiast powtórzyć. (65)

Na koniec warto zwrócić uwagę na liczne elementy intertekstualne w powieści Soucy'ego. Szczególne miejsce zajmuje w niej Saint-Simon i jego *Mémoires*:

Oryginał	Przekład
Une dizaine de pièces identiques, d'un métal terne, roulèrent de-ci de-là, j'en aplatis-sai une avec ma paume. Roulèrent n'est pas accordé convenablement, si ça se trouve, c'est la dizaine qui roula comme un seul homme, mais tant pis, j'ai fait ma syntaxe chez le duc de saint-simon, sans compter mon père. Il m'en est resté quelque chose qui cloche. Je mêle aussi tous les temps de verbes, un vrai macaroni. Un chat n'y retrouverait pas sa queue. (24)	Dziesiątka identycznych monet z matowego metalu potoczyły się tu i tam, rozplasz-czałem je wnętrzem dłoni. „Potoczyły się” każe się domyślać, że użyłem niewłaściwej formy orzeczenia, ta dziesiątka potoczy-ła się jak jeden mąż, ale cóż, uczyłem się składni od hrabiego saint-simona, nie li-cząc, oczywiście, ojca. Z nauki tej wynio-słem złe nawyki. Poza tym mylą mi się cza-sy czasowników, prawdziwa mamałyga. Trudno się w tym wszystkim połapać. (23)

Saint-Simon (pisany, jak inne nazwiska, ale także toponimy, małą literą) jest obecny eksplicitnie, niejednokrotnie przywoływany, między innymi w kontekście historii o księżniczce czekającej na księcia wybawiciela. W tekście pojawia się także nazwisko Spinozy, o którego etyce narratorka mówi zresztą, że jej nie rozumie:

Oryginał	Przekład
Tout ça, comme je le disais, c'était avant que je ne fusse éclaboussée de lumière par l'éthique spinozale, en ce qu'elle enseigne à se gonfler de hauteur devant ces superstitions tout juste bonnes à faire trembler les bourrichons de faille calibrage. (118)	Te wszystkie pytania, jak już powiedzia-łam, jawiły mi się, zanim oświecił mnie blask etyki spinozalnej w kwestii tego, co według niej powinno urosnąć do wysokiej rangi i stanąć ponad przesadami, które nadają się wyłącznie do tego, by nimi stra-szyć łby miernego kalibru. (110)

Ponadto Soucy prowadzi grę intertekstualną z czytelnikiem, przywołu-jąc cytaty nieoznakowane (por. Majkiewicz, 2008: 111). W przypadku cyta-tu z Charles'a Baudelaire'a polska tłumaczka decyduje się na ułatwienie polskie-mu czytelnikowi odbioru i użycie przypisu. A zatem poniższy cytat

Oryginał	Przekład
J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. (76)	Więcej mam wspomnień, niż gdybym żył od stuleci. (71)*

został opatrzony następującym przypisem:

* Patrz: Charles Baudelaire, *Spleen* LXXVII, przekład Mieczysława Jastruna. (71)

Podobnie w przypadku nawiązania do bajek Jeana de La Fontaine'a:

Oryginał	Przekład
Je me tenais à ses côtés, [...] comme quand papa me faisait réciter perrette et le pot au corbeau. (148)	Stałam tuż obok niej [...], jak w chwilach, gdy ojciec kazał mi recytować panią piotrową i dzban z krukiem*.

które w wersji polskiej tłumaczka identyfikuje w przypisie:

* Nawiązanie do bajek Jeana de La Fontaine (m.in. *Dzban z mlekiem, Kruk i lis*).

To tylko kilka przykładów gry intertekstualnej Soucy'ego. Powieść obfituje w nawiązania do baśni, żywotów świętych oraz do Biblii i gdyby tłumaczka czy też wydawca polskiego tłumaczenia chcieli wszystkie je oznakować, powieść byłaby przeciążona przypisami. Dobrze jest jednak pozostawić czytelnikowi nieco swobody, ufając, iż sam będzie w stanie odkryć większość aluzji.

Tłumaczcze należą się bez wątpienia słowa pochwały, po mistrzowsku poradziła sobie bowiem z niezwykle trudnym do przekładu tekstem Soucy'ego. Nie wpadła w żadną pułapkę, przeciwnie – stworzyła bardzo wierną, ciekawie sformułowaną po polsku wersję powieści. Jakość tłumaczenia zresztą nie dziwi, Kamińska-Maurugeon ma na swoim koncie wiele przekładów tekstów literackich, ale także dialogów filmowych i programów dokumentalnych. Za swą pracę została doceniona wiosną 2015 roku, otrzymując Ordre des Arts et des Lettres (Order Sztuki i Literatury) przyznawany przez francuskie Ministerstwo Kultury w uznaniu zasług w krzewieniu kultury francuskiej.

Podsumowanie

Jak stwierdził Jerzy Jarniewicz,

[w] kraju Boya Żeleńskiego krytycy i recenzenci nadal traktują tłumacza jak niewidzialnego człowieka. Żyją w przekonaniu, że tak jak dzieci mają być mało widziane, a nie słyszane, tak idealny tłumacz winien być słyszany, ale nie widziany. Na to jednak zgody nie ma. Nie dlatego, że tłumacze na to nie pozwolą, ale dlatego, że dynamiczne procesy kulturowe współczesności wymuszają na tłumaczu coming out. (2012: 16)

Analiza czterech wybranych powieści quebeckich w polskiej wersji językowej ukazała niezwykle ważną rolę tłumacza, który – wbrew wciąż pokutującym opiniom – niekoniecznie musi być niewidoczny. Co więcej, by posłużyć się ponownie słowami Jarniewicza,

[t]łumacz literatury pięknej staje się drugim autorem przekładanego tekstu, nawet wtedy, gdy przyświeca mu przede wszystkim nacechowany pokorą szacunek do oryginału i jego autora, a tym bardziej, gdy – prawomocnie – uznaje przekład za działalność tożsamą z działalnością twórczą, a tym samym stawiającą go zasadniczo na tej samej co autor płaszczyźnie. (2012: 12)

Ważne jednak, by obecność w tekście tłumacza podniesionego do rangi „drugiego autora”¹⁷ wynikała z intencjonalności jego działań. Ta z kolei winna się wiązać z kreatywnością tłumacza, bowiem, jak przekonuje Anna Legeżyńska, „[w]ydaje się [...] dziś rzeczą już oczywistą, iż przekład jest twórczością, choć dość szczególną” (1999: 9). Ową wyjątkowość twórczości tłumacza Karl Dedecius definiuje następująco: „Sztuka zakłada wolność. Przekład ogranicza swobodę, ale żąda sztuki” (1988: 181). Jak zaobserwowaliśmy, większość analizowanych tłumaczeń łączyła w sobie z jednej strony kreatywność, a z drugiej widoczną pokorę tłumacza wobec oryginału. Opisane tłumaczenia zawierały ślady tłumacza głównie w obrębie kształtowania stylu, czyli – jak chce Brzozowski – amplifikacje w obrębie funkcji poetyckiej. Tłumacze nierzadko wykorzystywali archaizacje oraz silniej nacechowane odpowiedniki, nie fałszując jednak wydźwięku oryginału. Co ważne, nawet jeśli możemy mówić tutaj o dość dużej ingerencji tłumaczy, to w zasadzie każdy z nich robi to w sposób świadomy, tworząc spójny, a jednocześnie ciekawy stylistycznie tekst, który zachowuje intencje oryginału. Nie do końca udało się to jedynie Grędzie w polskim przekładzie *Kamouraski*, choć nie można odmówić jej wielu niezwykle ciekawych rozwiązań translatorskich.

Paradoksalnie bardzo często tłumacz, który decyduje się na pewne zmiany w stosunku do tekstu oryginalnego, zmieniając, amplifikując, kompensując na swój sposób elementy oryginalne, wcale nie musi oddalać się od oryginału i autorskiej wizji. Wręcz przeciwnie, tworząc przekład ortonimiczny, ciekawie i twórczo przełożony, może znaleźć się blisko autora, jeśli tylko właściwie odczyta jego intencje. Ponośi jednak odpowiedzialność za własne decyzje, nikt bowiem, jak przekonuje Krzysztof Hejwowski, „nie zdjął i nie może zdjąć z tłumacza odpowiedzialności za efekt jego pracy. Odpowiedzialności wobec odbiorców przekładu, ale również wobec autora oryginału” (2012: 27). Wydaje się, że polscy tłumacze, z wyjątkiem wskazanych wyżej potknięć tłumaczki powieści Hébert, swoje zadanie zrealizowali bardzo sprawnie, a w niektórych przypadkach wręcz po mistrzowsku. O analizowanych przekładach powiedzieć można, iż realizują postulat Carlosa Batisty, zgodnie z którym

[p]rzekład jest spotkaniem: oryginał składa wizytę czytelnikowi w innym kraju. I tam mówi do niego tak, jakby był jego sąsiadem, albo dalekim znajomym, który doskonale włada językiem czytelnika, posiadając jednak delikatny akcent. (2003: 25)

¹⁷ O tłumaczu jako drugim autorze na gruncie polskim szerzej pisała między innymi Anna Legeżyńska (1999).

Rozdział 5

**Wielość kodów w literaturze neoquebeckiej:
jak prze(y)kładowo rozszyfrować
Dany'ego Laferrière'a**

Przekład to sztuka mierzenia się z niemożliwym, konfrontacji ze sprzecznościami niemożliwymi do połączenia, które dzielą teksty, języki i ludzi.

(White, w: Delisle, 2007: 9)

Skoncentrowana przez długi czas na walce o zaznaczenie własnej odrębności literatura w Quebecu charakteryzuje się obecnie niezwykle heterogenicznością, określaną przez Sherry Simon „słowami stąd i stamtąd” (1994: 18) oraz krzyżowaniem się różnych kultur. Pierwszym przejawem tych tendencji jest twórczość pisarzy, którzy nadali nowy wyraz literaturze quebeckiej w latach osiemdziesiątych XX wieku. Pisarstwo to funkcjonuje w literaturze krytycznej jako *écritures migrantes*¹, czyli „literatura migracyjna”. Od niedawna w użyciu jest także określenie *écritures néo-québécoises* („pisarstwo neoquebeckie”)². Nurt ten zrzesza twórców, którzy do Quebecu docierali w różnych okresach, w zależności od wydarzeń politycznych czy też kryzysów ekonomicznych w ich krajach pochodzenia, z Europy (lata powojenne), Antyli, Afryki Północnej i Bliskiego Wschodu (lata sześćdziesiąte), Ameryki Południowej i Azji (lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte)³. Jak podaje Daniel Chartier, statystycznie imigranci w Quebecu stanowią niecałe dziesięć procent społeczeństwa, natomiast proporcja pisarzy urodzonych poza prowincją i piszących oraz publikujących w Quebecu jest dwukrotnie większa (2001: 175). *Écritures migrantes* jest to termin odnoszący się zarówno do produkcji literackiej imigrantów przybyłych do Quebecu na przestrzeni lat z różnych stron świata, głównie na skutek zawirowań politycznych i gospodarczych w ich ojczyznach, jak i do nowej estetyki, opartej z jednej strony na specyficznej tematyce (opis wygnania, poszukiwanie własnej tożsamości, smutek po utracie korzeni), a z drugiej na wyjątkowym sposobie pisania, który polega na obecności wielu języków w obrębie jednego tekstu. O ile zjawisko migracji, poszukiwania swojego miejsca i próba definicji swoich korzeni to tendencje zauważalne, choć

¹ Termin, po raz pierwszy użyty w rozmowie Jeana Jonaissainta z Emilem Ollivierem, w kontekście quebeckim został wprowadzony przez Roberta Berrouëta-Oriola.

² Ciekawą analizę miejsca *écritures migrantes* w systemie literackim Quebecu proponuje Klaus-Dieter Ertler (2008).

³ Więcej o kolejnych falach emigracji w Quebecu pisze Daniel Chartier (2002).

niedominujące, w wielu literaturach, o tyle w Quebecu nowy nurt nie jest zjawiskiem marginalnym. Nurt pisarstwa migracyjnego warunkuje niejako dalszy rozwój literatury. Pierre Nepveu widzi w tym zjawisku aspekt jednoznacznie pozytywny, jako że pisarze neoquebeccy wprowadzają do literatury takie pojęcia jak hybrydyzacja czy wyobcowanie, a tym samym przyczyniają się do większej wielokulturowości Quebecu, długo zamkniętego na obcych w obawie przed groźbą anglicyzacji (por. Nepveu, 1999: 201–202)⁴.

Wśród wielu definicji literatury migracyjnej warto przytoczyć tę sformułowaną przez Nepveu, który kładzie szczególny nacisk na rozróżnienie literatury imigracyjnej (fr. *écriture immigrante*) od migracyjnej (fr. *écriture migrante*) (1999: 233–234). W przypadku pierwszej chodzi o opis przeżyć związanych z przybyciem do nieznanego kraju i kłopotami ze znalezieniem dla siebie nowego miejsca. Jest to zatem zjawisko statyczne, w przeciwieństwie do zjawiska opisywanego przez literaturę migracyjną, która odnosi się do ruchu, przemieszczania się, metaforycznego dryfowania. Nepveu wyróżnia szereg podtypów tej literatury, wśród nich kładący nacisk szczególnie na doświadczenia z ojczystego kraju autora (opis młodości, kultury i społeczeństwa). Są także takie dzieła, których autorzy opuścili kraj w dzieciństwie czy wczesnej młodości i stąd ich pamięć o nim jest wręcz fikcyjna. Niezależnie od podtypu literatury immanentną właściwością tych dzieł jest obecność w nich licznych dychotomii: tego, co bliskie i dalekie, znajome i obce, podobne i różne. Warto przytoczyć także definicję sformułowaną przez jednego z pisarzy neoquebeckich, Marca Micone – jego zdaniem literatura migracyjna zawiera w sobie trzy elementy: doświadczenia przeżyte w ojczyźnie (często nazięczone totalitaryzmem lub faszyzmem), doświadczenia imigracji-emigracji, zawierające w sobie uczucie wykorzenienia i braku bezpieczeństwa, oraz nowe życie w Quebecu, wraz ze wszystkimi trudnościami, jakie ono ze sobą niesie (1986).

Ponadto *écritures migrantes* powoduje pojawienie się niezwykle ważnej refleksji teoretycznej, która prowadzi do redefinicji literatury quebeckiej: odtąd nie będzie już ona określana jako narodowa (co w Quebecu często wiązało się z nacjonalizmem), lecz – jak stwierdzają Réjean Beaudoin i Nepveu – „postnarodowa” (por.

⁴ Régine Robin, autorka *La Québécoise*, powieści uznawanej za pierwszą publikację neoquebecką, przyznaje, że dostrzega niezaprzeczalne korzyści, jakie rysują się dla literatury quebeckiej, co opisuje następująco: „Wielka szansa dla literatury quebeckiej to obecnie możliwość prowadzenia dialogu, nawet w konflikcie czy polemice (wyzywajmy się, dobry Boże, wyzywajmy się, ale przynajmniej zacznijmy rozmawiać), pomiędzy dwoma nurtami quebeckiej literatury, nurtem właściwym i pisarstwem migracyjnym, możliwość ich pomieszania, rozwikłania, powrotu do źródeł, wynikających z tego dobrodziejstwa, że jesteśmy w Ameryce, tak blisko języka angielskiego [...], tak blisko wielorakich europejskich korzeni, które związane są z wielością języków, z wielością kulturowego dziedzictwa w stanie rozczłonkowania, a także tak blisko quebeckiego dialektu, z którego tutejsi pisarze, uwolnieni od ideologii jowalu, potrafią zrobić tak dobry użytek, tak blisko wreszcie ścierania się języków, o którym Bachtin mówił, że jest jednym z warunków powieści” (1993a: 221–222).

Biron, Dumont, Nardout-Lafarge, 2007: 561). Pisarze pochodzący spoza Quebecu przyczyniają się do pojawienia się zjawiska nazywanego przez jednego z reprezentantów nurtu, Fulvia Caccię, mianem transkultury, czyli obecności przenikających się wzajemnie kultur (por. Biron, Dumont, Nardout-Lafarge, 2007: 562). Jak stwierdza Józef Kwaterko, pisarstwo imigrantów „tłumaczy na swój sposób postępującą hybrydyzację przestrzeni społecznej w Québecu i poszerza dotychczasowe związki międzykulturowe o nieznane dotąd perspektywy” (2003: 219).

Literatura neoquebecka w przekładzie

W powszechnej świadomości tłumacz staje się pośrednikiem, swoistym *go-between* między kulturą wyjściową i docelową. Jego zadanie komplikuje się szczególnie, jeśli pracuje nad tekstem neoquebeckim, który – jak zauważa Yannick Gasquy-Resch – jest „tym ciekawsz[y], że w obrębie języka francuskiego, będącego językiem ekspresji literackiej, wyraża napięcia spowodowane spotkaniem kultury wyjściowej z kulturą docelową” (1994: 235). Mamy oto do czynienia z sytuacją szczególną – oto w jednym dziele literackim krzyżuje się zarówno oś tożsamości pisarza związanej z jego krajem pochodzenia, jak i cały wachlarz odniesień do kultury przyjmującej, kultury quebeckiej. Jeśli dzieło oryginalne jest zbitką różnych elementów kulturowych, to cóż powiedzieć o przekładzie, o którym Homi Bhabha pisze następująco:

Przekład stanowi performatywną naturę komunikacji kulturowej. Jest to język *in actu* (*énonciation*, wypowiedzenie), a nie język *in situ* (*énoncé*, wypowiedź). Zaś znak przekładu nieustannie wypowiada różne czasy i przestrzenie między autorytetem kulturowym a jego praktykami performatywnymi. „Czas” przekładu polega na ruchu znaczenia, na zasadzie i praktyce komunikacji, która według de Mana wprawia oryginał w ruch, by go zdekanonizować, nadać mu impet fragmentacji, błędzenia po omacku i wiecznego wygnania. (2010: 250)

W Polsce ukazały się dotychczas przekłady prozy trojga autorów zaliczanych do nurtu neoquebeckiego. Najpełniej reprezentowany jest, wraz z trzema przekładami w postaci wydań książkowych (*Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem*, PIW 2004; *Smak młodych dziewcząt*, Świat Książki 2009 i *Kraj bez kapelusza*, Karakter 2011) oraz dwoma fragmentami opublikowanymi w czasopiśmie literackich⁵, Dany Laferrière, urodzony w 1953 roku w Port-au-Prince dziennikarz, który

⁵ Dany Laferrière, *Kronika łagodnego dryfowania* (fragmenty), przekład: Piotr Sadkowski, „Fraza” 2003, nr 4(42)/2004, nr 1(43) s. 112–132; Dany Laferrière, *Kraj bez kapelusza* (fragmenty), przekład: Piotr Sadkowski, „Fraza” 2003, nr 4(42)/2004, nr 1(43) s. 133–140. Jako że oba teksty ukazały się w czasopiśmie literackim, zajmę się nimi szerzej w rozdziale poświęconym roli czasopism literackich w propagowaniu literatury obcej.

na skutek prześladowań pod rządami Duvalierów opuścił kraj i w 1976 roku osiadł w Quebecu. Jak mówi sam pisarz: „Fizycznie urodziłem się na Haiti, jako pisarz narodziłem się w Montrealu” (cyt. za Ádám, 2008: 58). Można zatem mówić – za Anikó Ádám – o tożsamości naturalnej, wrodzonej, związanej z Haiti, a także o tożsamości zawodowej, nabytej niejako po przyjeździe do Kanady (2008: 58). Pisarz postrzega własną emigrację – podobnie zresztą jak wielu innych twórców – jako czynnik wyzwalający w podwójnym znaczeniu: po pierwsze, jako oswobodzenie z okowów dyktatury, po drugie zaś, jako element prowadzący do aktu twórczego: „Wygnanie pozwala pisać bez kompromisów i bez strachu. Wygnanie pomogło mi mówić, co myślę, dało mi także możliwość wypowiadania się w innym kraju” (Laferrière, cyt. za Bordeleau, 1994b: 10). Owo wygnanie, które Laferrière nazywa raczej bezustanną podróżą, to też – jakże charakterystyczne dla literatury neoquebeckiej – bezustanne dryfowanie między kulturą wyjściową a nową, przysposobioną kulturą, prowadzące stopniowo do swoistego połączenia obu kultur i narodzin wielokulturowego pisarza o licznych tożsamościach. Nie dziwi zatem, że dzieło Laferrière’a charakteryzuje się bogatą polifonią, odzwierciedloną – jak zauważa Kwaterko – w wielości znaków, cytatów, aluzji, powtórzeń typowych dla pisarstwa migracyjnego (2003: 221), dzięki czemu wydaje się wyjątkowo wdzięcznym obiektem także na gruncie analizy przekładoznawczej. Dla porządku dodajmy, że Laferrière jest członkiem diaspory haitańskiej, która uchodzi za jedną z bardziej aktywnych w obrębie kultury quebeckiej. Dość powiedzieć, że w swoim *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec 1800–1999* (2003) Chartier wymienia aż czterdziestu pięciu pisarzy pochodzących z Haiti. Nie dziwi zatem, że diaspora ta posiada własne wydawnictwo (Nouvelle Optique) i widoczna jest w pejzażu literackim prowincji.

Ponadto pragnąc zapoznać się ze specyfiką literatury migracyjnej, polski czytelnik może sięgnąć po przekład powieści *Le maître de jeu* Sergia Kokisa (Mistrz gry, przekład: Krzysztof Jarosz, Katowice, Książnica, 2007). Autor to pochodzący z Brazylii psycholog i malarz, który po oskarżeniach o działania przeciwko dyktaturze opuszcza ojczyznę i przenosi się do Francji, gdzie w 1968 roku na Université de Strasbourg zdobywa dyplom psychologa. W 1969 roku emigruje do Kanady. Początkowo pracuje jako psychoterapeuta, wykłada także psychologię na Université du Québec w Montrealu, by od roku 1997 poświęcić się tylko malarstwu i pisaniu. Debiutuje na scenie literackiej Quebecu w roku 1994 powieścią *Le pavillon des miroirs*, która przynosi mu cztery spośród najważniejszych nagród literackich prowincji: Prix Molson de l’Académie des lettres du Québec (1994), le Grand Prix du livre de Montréal (1994), le Prix Québec-Paris (1995) i le Prix Desjardins du Salon du livre de Québec (1995)⁶. Ma w swoim dorobku ponad dwadzieścia powieści, w których umiejętnie przeplata wątki z brazylijskiej

⁶ Opis głównych nagród literackich w Quebecu znaleźć można w *Antologii współczesnej noweli quebeckiej* (Jarosz, Warmużyńska-Rogóż, red., 2011).

przeszłości z odniesieniami do swoich dwóch profesji: malarstwa i psychologii. Powieść *Le maître de jeu* – jak stwierdza Eva Le Grand –

zongluje, całkiem serio i jednocześnie z niezwykłą impertynencją, zarówno Biblią, jak i antycznymi oraz współczesnymi tekstami filozoficznymi, a także różnymi źródłami literackimi, wśród których niepoślednie miejsce zajmuje dzieło powieściowe Dostojewskiego (on-line).

Pisarstwo Kokisa przesyczone jest motywami błakania się, wygnania, wykluczenia i podróży. Bliska jest mu także idea dialogu: między językami i kulturami, ale także między różnymi formami ekspresji słownej i plastycznej.

W języku polskim istnieją też przekłady dwóch opowiadań oraz fragmentu powieści Régine Robin, pochodzącej z rodziny polskich Żydów pisarki urodzonej w Paryżu, która wyemigrowała do Quebecu. Wszystkie trzy przekłady ukazały się drukiem w czasopismach literackich: opowiadanie *Nieznany dybuk* (tytuł oryginalny: *Dibbouk inconnu*, przekład: Piotr Sadkowski) w „Kwartalniku Literackim TEKA” (2005/2006, nr 5–6); drugie opowiadanie, *Gratok. Język życia i język śmierci* (tytuł oryginalny: *Gratok. Langue de vie et langue de mort*, przekład: Bella Szwarzman-Czarnota), w „Midraszu” (2000, nr 9/41)⁷. Ta sama tłumaczka sięgnęła po fragmenty powieści Robin, zatytułowanej *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, które również opublikowała w „Midraszu” (2001, nr 3/47) pod tytułem *Krótko mówiąc, mój ojciec zupełnie nic nie wiedział o naszym pochodzeniu*⁸.

Przedmiotem mojej analizy w kontekście złożoności literatury neoquebeckiej będą przełożone dzieła Dany’ego Laferrière’a, ponieważ, po pierwsze, jest on najlepiej reprezentowany w przekładzie w Polsce; po drugie, może być postrzegany jako przykład złożonych tożsamości, o czym za chwilę, i – co za tym idzie – złożonych sensów, a to ma ogromne znaczenie w przypadku *écritures migrantes*; po trzecie wreszcie, mimo nieco wybiórczego i przypadkowego wyboru dzieł, które ukazały się w naszym kraju, można mówić o pewnej spójności, wynikającej zapewne z samego zamysłu autora, tworzącego przez wiele lat swą fikcyjną autobiografię rozpiętą na wiele kolejnych powieści⁹.

Wydaje się, że pierwszorzędną rolę w interesujących mnie powieściach odgrywa wspomniana wyżej wielość ukrytych sensów oraz możliwość ich odda-

⁷ Oba opowiadania pochodzą z tomu *L’immense fatigue des pierres*.

⁸ Biorąc pod uwagę specyfikę twórczości Régine Robin, w tym liczne odwołania do Polski jako kraju przodków, które pojawiają się w przełożonych na język polski tekstach pisarki i które w ciekawy sposób wzbogacają możliwy schemat myślenia o operacji przekładu, poprzez intrygującą grę między tym, co z pozoru bliske i dalekie, poświęcę tej autorce odrębny rozdział (szósty).

⁹ Warto zaznaczyć, że sam autor mówi o „autobiografii amerykańskiej”, składającej się z jednej strony z cyklu umiejscowionego w miastach północnej Ameryki, a z drugiej z powieści poświęconych krajowi dzieciństwa, przy czym, mimo wielu podobieństw, należałoby z rezerwą podchodzić do aspektu autobiograficznego pisarstwa Laferrière’a.

nia w przekładzie. W przypadku powieści Laferrière'a owe liczne sensory wynikają ze wspomnianych wcześniej zwielokrotnionych tożsamości pisarza, z ciągłego rozdarcia między krajem dzieciństwa a nową ojczyzną, którą zresztą, począwszy od lat dziewięćdziesiątych XX wieku, autor opuszcza na większą część roku, by spędzić czas w Miami.

Za ramy teoretyczne posłużą mi pojęcia wprowadzone do przekładoznawstwa na gruncie polskim przez Marię Krysztofiak, która owe sensory nazywa kodami, dzieląc je na: kod leksykalno-semantyczny, kod kulturowy oraz kod estetyczny. Pierwszy z nich, kod leksykalno-semantyczny, dotyczy specyficznej dla danego autora i dzieła warstwy językowej, także problemów związanych z koniecznością archaizacji dzieła, z różnicami w kategorii rodzajowej (Krysztofiak, 1996: 67). Drugi natomiast, kod kulturowy, który w kontekście wielości kultur właściwych tekstom Laferrière'a wydaje się kluczowy, to obecność elementów typowych dla kultury wyjściowej, takich jak słowa-klucze w niej zakorzenione, model kultury będący efektem zmian i transformacji danej społeczności czy kraju i mający niebagatelny wpływ na świadomość zbiorową. Owa świadomość przejawia się z kolei w sposobach myślenia, zachowaniach i modelu postrzegania rzeczywistości, co następnie skutkuje pojawieniem się specyficznego słownictwa (Krysztofiak, 1996: 75 i nast.). Trzeci z kolei, kod estetyczny, to szczególny sposób zorganizowania dzieła literackiego: między innymi styl artystyczny autora, obecność w tekście środków stylistycznych (tropów, elips, metafor itd.), ale także wszelkie akcenty intertekstualne i polifonia dzieła literackiego (Krysztofiak, 1996: 83 i nast.). Krysztofiak zauważa, że „w przypadku niedowartościowania przez tłumacza któregoś z kodów może dojść do zakłóceń w przekazie treści ideowych bądź wyrazu artystycznego tłumaczonego dzieła” (1996: 66).

Biorąc pod uwagę tematykę przełożonych na język polski powieści Laferrière'a oraz ich osadzenie w różnych kulturach, zasadne wydaje się posłużenie się w analizie chronologią ich wydania, po to, by przemierzyć szlak geograficzny i kulturowy pisarza, korespondujący z ewolucją jego tożsamości, którą Adam opisuje następująco:

Przybywając do Kanady, nasz pisarz znajduje się pomiędzy dwiema przestrzeniami kulturowymi i buduje, pisząc oraz czytając, tożsamość międzykulturową. Akceptując swą czarną amerykańskość, poprzez zerwanie z przeszłością, przybiera tożsamość międzykulturową, która szybko zamienia się w tożsamość wielokulturową dzięki synkretycznemu krzyżowaniu fragmentów nowej kultury amerykańskiej i starej kultury europejskiej. Dopiero po powrocie na Haiti odzyskuje on swoją tożsamość indywidualną i uniwersalną oraz dociera do krańców każdej przyjętej kultury po to, by pozostać w transie. (2008: 58)

Piramida kodów w *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem*¹⁰

Pierwsza przetłumaczona na język polski powieść Laferrière'a, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (*Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem*, przekład: Jacek Giszczak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2004), to debiut literacki, który przyniósł pisarzowi ogromny sukces wydawniczy (ponad 10 tysięcy sprzedanych egzemplarzy). Można by przypisywać ową popularność promocyjnemu tytułowi, gdyby nie to, że powieść utrzymywała się wiele tygodni na szczycie list bestsellerów, co więcej, po niej przyszły kolejne i także zachwyciły quebeckich czytelników. Główny wątek utworu stanowi opis codziennego życia mieszkających w Montrealu dwóch czarnoskórych imigrantów, Bouby i Starego. Pierwszy z nich oddaje się głównie medytacji, słuchaniu jazzu i czytaniu Koranu. Drugi, narrator, spędza czas przede wszystkim na pisaniu pierwszej powieści oraz na miłosnych podbojach białych dziewcząt, które określa mianem Miz¹¹ (Miz Literatura, Miz Sundae, Miz Beauté itd.). Autor rozprawia się tym samym we właściwy sobie, prześmiewczy sposób z kwestią postrzegania czarnoskórych mieszkańców w Ameryce oraz z problemem inności. Nade wszystko jednak odtwarza w powieści proces zetknięcia się z rzeczywistością społeczno-kulturową Montrealu na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku¹². Zabiera zatem czytelnika do swojej nowej, adopcyjnej ojczyzny, a ściślej do Montrealu, o którym w roku 2000 w *Le cri de oiseaux fous* napisze tak:

Świat z własnymi kodami, symbolami. Nowe miasto do nauczenia się na pamięć. Bez przewodnika. Bez boga. Bogowie nie będą mi towarzyszyć. Stary świat nie będzie mógł przyjść mi z pomocą. [...] A Montreal na mnie nie czeka. (Laferrière, 2000b: 317–318)

Debiut prozatorski Laferrière'a charakteryzuje wielość kodów, które można porównać do właściwego dla pisarstwa neoquebeckiego namnożenia znaków odsyłających do innych znaków (por. Nepveu, 1999). Kod kulturowy uwidacznia się w powieści na kilku poziomach. Można je uporządkować, poczynawszy od tych, które odsyłają do szerzej znanych zjawisk kultury, aż po kategorię najwęższą, odnoszącą do zjawisk charakterystycznych jedynie dla kultury wyjściowej (w tym wypadku kultury quebeckiej).

Najszerzej zakrojoną podstawą piramidy sensów może być kwestia przedstawienia poprzez pryzmat inności relacji: czarnoskóry – świat zachodni. Jednym

¹⁰ Niniejszy podrozdział stanowi zmienioną i rozszerzoną wersję artykułów: Warmuzińska-Rogóż, 2009c oraz Warmuzińska-Rogóż, 2013c.

¹¹ Jak tłumaczy narrator, „[b]y nie zadzierać z Głorią Steinem, piszemy Miz” (17).

¹² Przypomnijmy, że Laferrière przybywa do Quebecu w kluczowym momencie: tuż przed wyborami, które zapewnią władzę zwolennikom suwerenności prowincji, zrzeszonym w Partii Québécois.

ze sposobów jej ukazania jest opis różnic kulturowych między czarnoskórymi postaciami (Stary i Bouba) a Miz, czyli uwodzonymi dziewczynami. Co ważne, kreśląc różnicę pomiędzy białymi kobietami a tytułowym Murzynem, który, będąc od nich gorszym, pragnie ponad wszystko zrealizować misję ich podboju, Laferrière jednocześnie każe swojemu bohaterowi definiować się poprzez kulturę zachodnią („fan Kartezjusza, racjonalista”, 12)¹³. Na dodatek główna postać powieści pisanej przez Starego także widzi siebie przez pryzmat kultury zachodniej, o czym świadczy dla przykładu fikcyjny wywiad, jakiego Stary udziela po publikacji swej powieści:

P.: Na ogół w takich przypadkach czarni pisarze odwołują się do Afryki. Pańscy bohaterowie nie. Dlaczego?

O.: Ponieważ są ludźmi Zachodu. (113)¹⁴

Jak zauważył André Lamontagne, w powieści Laferrière’a czarnoskórzy są ludźmi Zachodu, ale udają czasem Murzynów, by zdobyć białą dziewczynę (2004: 158). Właśnie tak dzieje się ze Starym: sposób bycia, ulubione lektury i postrzeganie inności nie odróżniają go absolutnie od jego anglojęzycznych przyjaciółek. Ów ironiczny rys sprawia, że powieść Laferrière’a jest inna niż twórczość pozostałych imigrantów, między innymi przybyszów z Haiti, którzy kładą nacisk na alienację i trudne poszukiwanie nowej tożsamości. Tymczasem – zgodnie z opinią Kwaterki – autor *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem*, między innymi poprzez wykorzystanie parodii, odwraca postrzeganie kwestii czarnoskórego, desakralizuje go (2003: 234).

Nie można jednak zapominać, że pierwszy poziom sensów kryje w sobie kolejny, który wiąże się ściśle ze specyfiką quebecką. Jak podkreśla Lamontagne, poprzez to, że podryw Starego ogranicza się jedynie do białych anglojęzycznych dziewczyn,

narrator mierzy we władzę kolonialną i ekonomiczną białej Ameryki. W Quebecu owa władza wciąż działa, a przynajmniej symbolizuje ją anglofońska mniejszość, której jednym z bastionów jest Université McGill. (2004: 168)

Powieść obfituje w akcenty odsyłające do skomplikowanych relacji społeczno-politycznych w Quebecu. Wątek podboju anglofonów przez czarnego – uosa-

¹³ Cytaty w języku polskim oraz cytaty oryginalne zaczerpnięto z wydań powieści wskazanych w bibliografii. Wszystkie cytaty opatrzone numerem strony z adekwatnego wydania. „un cartésien, un rationaliste”. (14)

¹⁴ „Q : Généralement, les Noirs font appel à l’Afrique dans ce cas-là. Vos personnages, non. Pourquoi ?

R. : Parce que ce sont des Occidentaux”. (161)

biającego tutaj Quebecczyków jako ten, który jest podległy, podbity, skolonizowany – wydaje się tym ciekawszy, że praktycznie nie występuje w literaturze quebeckiej. Zazwyczaj, jak wskazuje Lamontagne, to anglofoński mężczyzna podbija serce frankofonki (2004: 168). Z drugiej strony, zdaniem Ádám, niezwykle jest to, że pisarz kreuje w powieści świat białych złożony w zasadzie jedynie z postaci anglojęzycznych, tak jakby chciał we właściwy sobie sposób wpisać się w jeden z fundamentalnych tematów literatury quebeckiej, dotyczący opozycji między dominującymi (anglofoni) a zdominowanymi (frankofoni), których – za Pierre'em Valière'em – nazwać można „czarnymi Murzynami Ameryki” (110).

Co ważne w kontekście recepcji przekładu powieści Laferrière'a, wyżej opisane relacje można zrozumieć dwojako: literalnie jako relacje między czarnymi a anglofońskimi kolonizatorami oraz symbolicznie jako stosunki panujące między Quebecczykami a anglojęzyczną większością. Zapewne mniej zaznajomiony z quebecką rzeczywistością czytelnik nie dotrze do drugiej warstwy, potrzeba bowiem szerszej wiedzy, by odkryć ukryty głębiej sens, charakteryzujący quebecki kod kulturowy.

Istotna wydaje się kwestia sposobu przedstawienia białych anglojęzycznych dziewcząt. Autor często używa skrótu, słowa-klucza odsyłającego do kultury wyjściowej, z pewnością w pełni czytelnego dla anglofonów: chodzi o WASP, czyli skrót oznaczający *White Anglo-Saxon Protestants*, białych protestanckich Anglosasów. Główna postać mówi zatem o *princesse wasp* lub też o *âme wasp*. W swoim przekładzie Giszczak, nie mogąc posłużyć się ekwiwalentem w języku polskim, koncentruje się na jednym ze znaczeń zawartych w skrócie WASP i tłumaczy wyżej wymienione określenia jako „protestancka cnotka” (19) i „protestancka księżniczka” (31).

W kontekście anglojęzycznych dziewcząt często pojawia się Université McGill opisany w powieści jako „szacowna instytucja, do której burżuazja wysyła swe dzieci, by nauczyły się jasno myśleć, analizować i metodycznie wątpić” (21)¹⁵. Autor tworzy także zbitki słowne, takie jak *le code de McGill* czy *soirées littéraires typiquement McGill*. Nazwa ta staje się zatem kolejnym w tekście słowem-kluczem właściwym kulturze wyjściowej i z pewnością zrozumiałym dla czytelników oryginału, który poprzez zacytowaną wcześniej definicję stanie się też czytelny dla odbiorców przekładu.

Ponadto Laferrière opisuje typowy sposób życia dziewcząt *wasp*, a zwłaszcza wygląd ich mieszkań. Oto, jak dom Miz Literatury widzi Stary:

Znaleźć się tu oto, w słodkiej anglosaskiej prywatności. Wielki dom z czerwonej cegły, porośnięty bluszczem. Angielski gazon. Wiktoriański spokój. Głębokie fotele. Stare dagerotypy. Przedmioty pokryte patyną. Czarne, lakierowane pianino. Sztychy z epoki. Portret zbiorowy z kucharzem. Bankierzy

¹⁵ „une vénérable institution où la bourgeoisie place ses enfants pour leur apprendre la clarté, l'analyse et le doute scientifique”. (31)

(podwójny podbródek i monokl) grający w krykieta. Portret dziewcząt o długich, szczupłych, chorobliwie bladych twarzach. Dyplomata w kolonialnym kasku na placówce w New Delhi. Woń Kalkuty. Ten dom oddycha ciszą, spokojem, ładem. Ładem tych, co spłodrowali Afrykę. Anglia, władczyni mórz... Wszystko jest tu na swoim miejscu. Oprócz mnie. (74)¹⁶

Opis ten zawiera wszystkie stereotypowe atrybuty anglofona (por. Lamontagne, 2004: 170). Tak jak wcześniej, i tutaj mamy do czynienia z dwupoziomowym sensem: po pierwsze, stereotypy odsyłają do dość widocznej relacji: kolonizator („Anglia, władczyni mórz”) – kolonizowany (odwiedzający dom czarny). Ukryty sens polega natomiast na tym, że Stary uosabia tutaj także Quebecczyka, co powoduje rozbudowanie relacji o opozycję: anglofon (kolonizator) – frankofon (kolonizowany). Mający pogłębioną wiedzę o Kanadzie i Quebecu czytelnik ów sens odnajdzie, natomiast czytelnik bez tej wiedzy poprzestanie na zrozumieniu pierwszego poziomu.

W powieści Laferrière’a dużo jest stereotypów kulturowych. Sam pisarz podkreśla z całą mocą swoje przywiązanie do nich, mówiąc: „Uwielbiam stereotypy. Komunafy. A komunafy, co ważne, to takie obszary, które znają wszyscy. Natomiast najbardziej niezwykle w stereotypach jest, że większość z nich to prawda” (cyt. za Lamontagne, 2004: 167). Wśród nich można ustalić pewną hierarchię, poczynawszy od najbardziej rozpowszechnionych, aż po takie, które w pełni dostrzeże zapewne tylko czytelnik wtajemniczony. Wśród tych pierwszych nie mogło zabraknąć narodowego sportu Kanadyjczyków – hokeja: „[w] dole, w uliczce, dzieciaki grają w hokeja” (48)¹⁷; w barze siedzi „[t]rzech gości w miękkich kapeluszach, z łokciami na barze, ogląda mecz hokejowy” (71)¹⁸. Hokej to jednak coś więcej niż sport narodowy; jak podaje za Ernestem Gagnonem Renald Bérubé: „mecz hokeja w sobotni wieczór w Quebecu to seans terapii grupowej” (cyt. za Tétu de Lapsade, 2000: 93).

Podobnie rzecz się ma z mroźną i śnieżną kanadyjską zimą¹⁹, która pojawia się w takim oto dialogu między Starym i jego senegalskim znajomym:

¹⁶ „Être là, ainsi, dans cette douce intimité anglo-saxonne. Grande maison de briques rouges couvertes de lierre. Gazon anglais. Calme victorien. Fauteils profonds. Daguerrotypes anciens. Objets patinés. Piano noir laqué. Gravures d’époque. Portrait de groupe avec *cooker*. Banquiers (double menton et monocle) jouant au cricket. Portrait de jeunes filles au visage long, fin et maladif. Diplomate en casque colonial en poste à New Delhi. Parfum de Calcutta. Cette maison respire le calme, la tranquillité, l’ordre. L’Ordre de ceux qui ont pillé l’Afrique. L’Angleterre, maîtresse des mers... Tout est ici, à sa place. Sauf moi”. (105)

¹⁷ „[e]n bas, dans la ruelle, des gosses jouent au hockey” (69)

¹⁸ „[t]rois types en chapeau mou, accoudés au bar, en train de regarder une partie de hockey à la télévision”. (101)

¹⁹ Jak stwierdza Naïm Katan, neoquebecki pisarz pochodzenia irańskiego, cudzoziemiec nie ma w Kanadzie prawa do tego, by pisać o zimie, zima to bowiem główny składnik

- Ile? – powtarza z naciskiem.
- Nadal nie rozumiem.
- Gość z Wybrzeża Kości Słoniowej, dotąd niewzruszony, godzi się być tłumaczem.
- Chce wiedzieć, ile zim mu dajesz.
- Dziesięć – powiadam, nie chcąc go urazić.
- Potężny wybuch śmiechu.
- Dwadzieścia, bracie. To cię spala od środka. (65)²⁰

W powieści odnajdziemy także stereotypy charakteryzujące quebeckie społeczeństwo lat osiemdziesiątych XX wieku, które po okresie zamknięcia na inność musiało zaakceptować liczną obecność imigrantów z różnych stron świata, przybyłych na fali polityki imigracji wielonarodowej. Oto opis wizyty Starego na poczcie, gdzie został oskarżony o zaatakowanie białej kobiety. Domniemana ofiara wykrzykuje te słowa:

Co mnie obchodzi cały ten ich folklor. Żeby tylko Murzyni! Gdzie tam, mamy już i Amerykę Południową, po dziesięć łańcuchów na szyi, wisiory, sygnety, broszki, cały ten chłam, który wciskają po kawiarniach. (40)²¹

To właśnie w tym czasie do Kanady przybyło również wielu Haitańczyków, którzy – po pierwszej fali emigracji, szukającej schronienia w Europie, zwłaszcza w Paryżu – upodobali sobie kontynent północnoamerykański, głównie z przyczyn pragmatycznych, do Stanów Zjednoczonych czy Kanady dość łatwo bowiem wyemigrować. Jak wyjaśnia pisarz:

quebeckiego imaginarium (por. Tétu de Labsade, 2000: 37). A przyznać trzeba, że zima jest szczególnie obecna w quebeckiej literaturze i kulturze, także popularnej. Na gruncie literackim piszą o niej poeci (na przykład Émile Nelligan w wierszu *Soir d'hiver*) i pisarze (analizowani już: Yves Thériault w powieści *Agaguk*, Marie-Claire Blais w *Une saison dans la vie d'Emmanuel* oraz Anne Hébert w *Kamourasce*, ponadto Pierre Morency w *L'Œil américain*, Réjean Ducharme w *L'Hiver de force*, i wielu innych). Zima bywa synonimem samotności, ciszy, wyobcowania, bywa też czynnikiem spajającym wspólnotę, a od pewnego czasu – zwłaszcza w powieści ponowoczesnej – staje się metaforą ciągłości (Andrei, 2013: 24–25).

²⁰ „Combien, me redemande-t-il [un Sénégalais] avec insistance ?

Je ne comprends toujours pas.

L'Ivoirien, jusque-là impassible, consent à traduire.

– Il veut savoir combien d'hivers tu lui donnes.

– Dix, dis-je, évitant de le froisser.

Il éclate d'un énorme éclat de rire.

– Vingt, frère. On est brûlé à l'intérieur. La glace brûle tout, frère". (93)

²¹ „Moi, je n'ai rien à voir avec leur folklore. Si au moins il n'y avait que les Nègres ! Mais non, maintenant, il y a les Sud-Américains avec leurs dizaines de chaînes au cou, leurs pendentifs, bagues, broches, toute cette bimbelerie qu'ils n'arrêtent pas de proposer dans les cafés". (57)

Ludzie nie dlatego przyjeżdżają tutaj, bo kochają Quebec i chcą bronić języka francuskiego zagrożonego w Ameryce. Nie, uciekają przed biedą, a czasem też przed polityką: przyjeżdżają do Quebecu, ponieważ powiedziano im, że tu będzie lepiej. I wiele mogą tu dostać. (cyt. za Marcotte, 1990: 80–81)

Stereotyp być może najmniej czytelny dla szerszego grona odbiorców międzynarodowych to opis wyobrażonego przyjęcia przez czytelników książki Starego, który, zdaniem Chantal Savoie, jak żaden inny charakteryzuje Quebecczyków (2003: 153). Do zbudowania tego obrazu Laferrière używa nazwisk znamienitych quebeckich krytyków, Réginalda Martela i Jeana-Ethiera Blaisa, a następnie tworzy opis wyimaginowanej rozmowy Starego z Denise Bombardier w programie *Noir sur Blanc*²². Bez znajomości specyfiki rynku wydawniczego i środowiska literackiego w Quebecu czytelnik poprzestanie na pierwszej warstwie przekazu, natomiast aspekt ironiczny w pełni doceni jedynie posiadacz pełniejszej wiedzy o kulturze wyjściowej, czyli, jak chce na przykład Jean Delisle, osoba znająca dodatki kognitywne – *compléments cognitifs* (1993).

Powieść *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem* to także kalejdoskop interesujących intertekstów. Ich dogłębna znajomość jest niezwykle istotna dla zrozumienia tekstu Laferrière'a, jako że to one pozwalają głównej postaci na zbudowanie własnej tożsamości (Lamontagne, 2004: 157). Pozwalają także na poznanie Innego i jego świata (Sadkowski 2007: 161). Kluczowa rola, jaką Laferrière przypisuje pisaniu i czytaniu literatury, to, zdaniem Sadkowskiego, przejaw wyjścia głównej postaci ze stanu apersonalności (*apersonnalité*) po to, by stworzyć sobie nową tożsamość (2011: 90). Co ważne, obecność akcentów intertekstualnych wynika z niezwyklej erudycji pisarza, która wywarła ogromne wrażenie na wydawcy, Jacques'u Lanctôtcie: „W rękopisie powieści *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem* uderzyła mnie ogromna kultura literacka tego nieznanego autora. To jest książka erudyty, pełna literackich mrugnięć okiem” (cyt. za Mathis-Moser, 2003: 22).

Podobnie jak w przypadku wcześniej opisanych elementów tworzących kod kulturowy, i tutaj odnajdziemy swoistą gradację: autor wymienia zatem nazwiska wielu twórców należących do literackiego panteonu: Ernesta Hemingwaya (wzoru do naśladowania dla głównego bohatera), Henry'ego Millera, Homera, Jorge Luisa Borgesa. Według Lamontagne'a wśród intertekstów są takie, które wchodzą w istotne relacje z samą akcją powieści oraz w znaczący sposób warunkują jej sens (2004: 163). Powieść obfituje w nazwiska, co jest – zdaniem Nepveu – podstawową cechą współczesnej kultury migracyjnej, w której poszukiwanie tożsamości to prawdziwy labirynt (1999: 208–209). Sadkowski widzi w zamyśle autora próbę „autostworzenia własnej tożsamości przez bohatera migracyjnego przy pomocy

²² Jak przypomina Ursula Mathis-Moser, owo marzenie głównej postaci spełnia się w przypadku samego pisarza, który po ogromnym sukcesie swojej pierwszej powieści udziela wielu wywiadów, w tym trwającego siedem minut wywiadu w słynnym programie Denise Bombardier (Mathis-Moser, 2003: 30).

sposobu pisania swobodnego i wyswabdzającego zarazem z wszelkiego determinizmu etycznego i ideologicznego” (2011: 88). Z kolei Kwaterko zauważa:

Operacja ta polega na otwarciu tekstu na niezwykle synkretyzm, który konotuje transkulturowy świat, niewrażliwy na jakiekolwiek odzyskanie tożsamości: Henry Miller, James Baldwin, Chester Himes, Yuko Mishima, Charles Bukowski, Sylvia Plath, Jacques Roumain, Victor-Lévy Beaulieu, Sigmund Freud, Blaise Cendrars, Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar, czarnoskórzy jazzmani z Nowego Jorku, Kamasutra i Koran. (2002: 52–53)

Ádám odnajduje w owej mnogości odniesień manifest pisarski dotyczący roli literatury: staje się ona środkiem do eksploracji świata właściwego dla Innego oraz do zbudowania własnej tożsamości (2008: 62). Sprawa nieco się komplikuje, kiedy autor zaczyna wprowadzać nazwiska czarnoskórych pisarzy, którzy mają świadczyć o „fundamentalnej amerykańskości” Laferrière’a proponującego swemu czytelnikowi intertekstualną grę (Ádám, 2008: 61). Każde nazwisko niesie ze sobą багаż konotacji, a ich znajomość z pewnością pozwala lepiej zrozumieć główną postać, czyli początkującego pisarza. Spójrzmy na przykład:

- Chcesz więc zostać najlepszym murzyńskim pisarzem?
- Właśnie. Lepszym od Dicka Wrighta.
- Lepszym od Chestera Himesa?
- Lepszym od Chestera.
- Lepszym od Jamesa Baldwina?
- O, ten to ciężki orzech do zgryzienia.
- Lepszym od Baldwina czy nie?
- Lepszym od Baldwina. Baldwin, ładne nazwisko, co? Książką *Raj murzyńskiego podrywacza* młody czarny pisarz z Montrealu zdeklasował Jamesa Baldwina. (69)²³

Na koniec przyjrzyjmy się najmniej rozległej osi kulturowej, która odsyła do typowo quebeckich intertekstów i która – przyznać trzeba – jest najmniej liczna. Wynika to, być może, z faktu, iż główny bohater definiuje się bardziej poprzez odniesienia europejskie i amerykańskie (jako czarnoskóry pochodzący

²³ „– Donc tu veux devenir le meilleur écrivain Nègre ?

– C’est ça. Meilleur que Dick Wright.
– Meilleur que Chester Himes ?
– Meilleur que Chester.
– Meilleur que James Baldwin ?
– Oh ! Celui-là est un os dur.
– Meilleur que Baldwin ou pas ?
– Meilleur que Baldwin. Baldwin, joli nom, hein ? Avec *Paradis du Dragueur Nègre*, un jeune écrivain noir de Montréal vient d’envoyer James Baldwin se rhabiller”. (97)

ze świata zachodniego) niż poprzez odniesienia typowo quebeckie. Niemniej wśród nielicznych intertekstów quebeckich wnikliwy czytelnik odnajdzie kilka ciekawostek. Wymienić tu należy osoby związane z quebeckim życiem kulturalnym: aktorkę i piosenkarkę Carole Laure, pisarzy Réjeana Ducharme'a, Levy'ego Beaulieu, Gabrielle Roy i innych. Co ciekawe, owe elementy występują w towarzystwie innych, więc, po pierwsze, trudno je odróżnić, a po drugie, nie znajdują się one w nieuprzywilejowanej pozycji. Niezależnie od trudności tłumacz powinien jednak – jak stwierdza Magdalena Heydel – „zadać sobie trud docierania do intertekstualnych osadzeń samego tekstu oryginalnego, do wszystkich jego zakorzenień i powiązań z elementami jego rodzimego horyzontu” (1995: 76). Jeśli tego nie uczyni, może doprowadzić „do zmiany najgłębszych znaczeń tekstu” (Heydel, 1995: 77).

W kręgu kultury haitańskiej

Nieco inaczej przedstawia się specyfika układu kodów kulturowych w obu powieściach, których tematyka skupia się wokół kraju pochodzenia pisarza. W drugiej przełożonej na język polski powieści, *Le goût des jeunes filles* (*Smak młodych dziewcząt*, przekład: Jacek Giszczak, Warszawa: Świat Książki, 2009), Laferrière porzuca Quebec i umieszcza głównego bohatera i narratora w jednej osobie w dwóch miejscach w sensie geograficznym: w Little Haiti, dzielnicy haitańskich imigrantów w Miami, oraz przede wszystkim – poprzez wspomnienia głównej postaci – w stolicy Haiti, Port-au-Prince. Tym samym krąg kulturowy koncentruje się głównie wokół kraju dzieciństwa zarówno dla bohatera powieści, jak i dla samego pisarza, niemniej zostaje on przedstawiony z dwóch punktów widzenia: po pierwsze, przez pryzmat świadomości imigranta, który uciekł przed prześladowaniami politycznymi do USA i teraz obserwuje z oddali, po drugie zaś, poprzez filtr wspomnień nieco wyidealizowanych pracą pamięci. Haiti zatem tworzy główną oś przekazu kulturowego powieści, stanowi niejako kulturę oryginalną, wyjściową, jeśli posłużymy się pojęciami przekładowymi. Autor odchodzi tym samym od swojej przysposobionej nowej kultury związanej z Quebeciem²⁴, od interesującej go opozycji czarny – biały, oraz wraca do kraju dzieciństwa, o którym sam mówi: „To czas, który noszę w sobie bezustannie. Kraj dzieciństwa” (Laferrière w wywiadzie udzielonym Saint-Eloi, 2001).

Swoistym preludeum akcji powieści jest jej pierwsza część: „OPUS I. Dwadzieścia pięć lat później, mały domek w Miami”. Narrator opisuje w niej swoje relacje z ciotkami, Raymonde i Ninine, które – tak jak on – wybrały emi-

²⁴ Gwoli ścisłości zaznaczyć należy, że Quebec pojawia się w tekście dwa razy: jako kraj pochodzenia „starej siostry”, nauczycielki filozofii, która „pojechała wyzionąć ducha w swoje rodzinne strony, do Rimouski w Quebecu” (192), oraz jako cel podróży Starego Gnata: „Ostatnio wpadłem do butiku, jak leciałem do Montrealu” (290).

grację. Mimo to postacie Laferrière'a żyją wciąż tym, co dzieje się na Haiti. Dla przykładu ciotka Raymonde opowiada: „wczoraj wróciłam zmęczona, kładę się, włączam telewizor i pał, pokazują uchodźców z Haiti... Właściciel statku wziął od nich pieniądze i obiecał, że ich tu przywiezie, a gdy zobaczył amerykański patrol, zostawił biedaków na pełnym morzu...” (12)²⁵. Czytelnik dowiaduje się także, że główny bohater, zwany przez bliskich Starym Gnatem (przezawisko to powróci w *Kraju bez kapelusza*), wydał książkę, opisując w niej historię rodziny, co nie spotkało się zresztą z jej przychylną reakcją. Inna książka, o której przypadkiem dowiaduje się narrator, a mianowicie wspomnienia Marie-Michèle, znajomej z młodości, staje się dla niego pretekstem do stworzenia scenariusza pod tytułem „Weekend w Port-au-Prince”; jego autorem, a także autorem zdjęć i reżyserem filmu jest niejaki Dany Laferrière, co stanowi kolejny dowód na przypisywaną pisarzowi inklinację do wątków autobiograficznych²⁶. Trzon powieści to scenariusz oraz fragmenty pamiętnika Marie-Michèle, który obudził wspomnienia u Starego Gnata. Rozpoczyna się nieco sentymentalna podróż w przeszłość: opisując znaczący dla narratora, wówczas nastolatka, weekend spędzony w towarzystwie niestroniących od uciech cielesnych koleżanek, autor przenosi czytelnika do Port-au-Prince lat siedemdziesiątych. Czytelnik odnajdzie zatem opis sytuacji politycznej, zwłaszcza terroru, jaki siali *tontons macoutes*²⁷, czyli funkcjonariusze milicji, których głównym zadaniem było eliminowanie opozycji politycznej, w praktyce wszystkich wrogów Duvaliera.

²⁵ Cytaty w oryginale i w języku polskim pochodzą z wydań powieści wskazanych w bibliografii. Wszystkie cytaty opatrzone numerem strony z adekwatnego wydania. „hier, je suis arrivée ici fatiguée, je me couche, j'ouvre la télé, et bang, des images de réfugiés haïtiens... Le propriétaire du bateau avait pris leur argent en leur promettant de les amener ici et quand il a vu les garde-côtes américains, il les a laissés en pleine mer...” (17)

²⁶ Warto wiedzieć, że upodobanie do wplatania wątków z własnego życiorysu charakteryzuje wielu pisarzy neoquebeckich. Jak zauważyła Sylvie Bernier, „bardzo często historie te współgrają z życiem ich autorów, co zachęca odbiorców do odczytywania ich jako autobiografii. Prezentacja autora na czwartej stronie okładki oraz opinie wygłoszone w wywiadach wzmacniają jeszcze to wrażenie, podobnie zresztą jak użycie w tekście narracji pierwszoosobowej. Zbieżność daty i miejsca urodzenia pisarza i jego fikcyjnego *alter ego*, obecność takich form narracyjnych jak dziennik, korespondencja, świadectwo czy wyznanie są wyznacznikami świadczącymi o pakcie autobiograficznym” (2002: 17).

²⁷ Polski tłumacz pozostawia to sformułowanie bez zmian. Jako ciekawostkę podajmy, że Małgorzata Cebo-Foniok, autorka przekładu powieści René Depestre'a *Hadriana moich marzeń* (Amber, 1992), używa pojęcia „dzieciojad”, odnosząc się tym samym do haitańskiego folkloru, w którym pierwotnie *Tonton Macoute* oznaczało istotę, którą straszy się dzieci. Ogólnie w powieści elementy kodu leksykalno-semantycznego typowe dla Haiti nie są licznie obecne. Oprócz wspomnianych wyżej *tontons macoutes* warto jeszcze wspomnieć *les taps-taps* (121) oddane w polskim przekładzie jako nieco tajemnicze „pomalowane jaszkrawo tap-tapy” (92). Tłumacz nie wyjaśnia szerzej, że chodzi tu o haitańską tradycję malowania pojazdów, ważny i barwny (*nomen omen*) element kulturowy.

Wspomniana wcześniej dwoistość geograficzna uwidacznia się przede wszystkim poprzez obecność toponimów i nazw własnych. Pierwsza grupa to toponimy i nazwy własne odsyłające do kultury amerykańskiej, które niejednokrotnie zawierają sensy ukryte. W tekście odnajdziemy na przykład tytuły wydawanych w Stanach Zjednoczonych gazet: „The Miami Herald”, „Ebony”, „The Amsterdam News”, „Free Black Press”. Co ważne, ich obecność nie jest przypadkowa, o ile bowiem pierwszy tytuł to lokalna gazeta skierowana do mieszkańców Miami (o czym świadczy tytuł zrozumiwały nawet dla nieznających języka angielskiego czytelników), o tyle kolejne niosą za sobą dodatkowe sensy: „Ebony” to wzorowany na amerykańskim czasopiśmie „Time”, istniejący od 1945 roku miesięcznik skierowany do zamieszkujących USA Afroamerykanów, „The Amsterdam News”, a właściwie „New York Amsterdam News” to najstarsze, istniejące od ponad stu lat opiniotwórcze czasopismo skierowane do czarnoskórych Amerykanów, zaś „Free Black Press” to jedno z afroamerykańskich wydawnictw.

Jako że akcja powieści częściowo toczy się w Stanach Zjednoczonych, tekst siłą rzeczy zawiera amerykańskie toponimy (na przykład Key West, 28), wśród których na plan pierwszy wysuwa się Little Haiti, czyli określenie części Miami zamieszkiwanej przez diasporę haitańską. Można zatem powiedzieć, że elementy właściwe kulturze amerykańskiej nacechowane są wielokulturowością i nieustannie odsyłają czytelnika do dominującego w powieści drugiego kręgu kulturowego związanego z Haiti. W jego obrębie autor opisuje szczegółowo miejsca akcji, która rozgrywa się w jego ojczyźnie, a która koncentruje się wokół Port-au-Prince. Toponim ten stanowi przede wszystkim część tytułu wyimaginowanego scenariusza filmu „Weekend w Port-au-Prince” – w czołówce autor wymienia konkretne miejsca akcji (34)²⁸. W samym tekście scenariusza chętnie umieszcza też informacje dotyczące geograficznych ram opisywanej historii:

W jednej chwili wszystkie zdezelowane, przemalowane gabloty rozpuszczają się w Port-au-Prince, mieście spiętrzonem na piętnastu wzgórzach (Saint-Martin, Sans-Fil, Bel Air, Canapé-Vert, Bourdon, Fort National, Saint-Gérard, Turgeau, Pacot, Morne-à-Turf, Poste-Marchand, Nazon, Bois-Verna, Bolosse, Nelhio). (51)²⁹

Powieść wpisuje się ściśle także w konkretne ramy czasowe: w czołówce scenariusza czytelnik odnajdzie wzmiankę, że chodzi o „Port-au-Prince pod koniec

²⁸ *Cinéma Olympia/ Macaya Bar/ Chez Doc/ Portail Léogâne/ Place Sainte-Anne/ Fort Dimanche/ Anson Music Center/ National Bar/ Chez Pasqualine (à Pétionville)/ Chez Miki/ Chez ma mère et mes tantes*”. (46)

²⁹ „Dans un moment, toutes ces baignoires crevassées, repeintes, vont se diluer dans Port-au-Prince, la ville étagée sur ses quinze collines (Saint-Martin, Sans-Fil, Bel Air, Canapé-Vert, Bourdon, Fort National, Saint-Gérard, Turgeau, Pacot, Morne-à-Turf, Poste-Marchand, Nazon, Bois-Verna, Bolosse, Nelhio)”. (68)

kwietnia 1971 roku. Lata sześćdziesiąte na Haiti dopiero się rozpoczęły. Z dziesięcioletnim opóźnieniem. Jak zwykle” (35)³⁰. Trudno mówić o tym okresie w historii kraju bez odniesień do sytuacji politycznej, reżim Duvaliera jest zatem szeroko obecny w powieści. Komentuje go przede wszystkim Stary Gnat:

Książka [Marie-Michèle – J.W.-R.] w osobisty sposób opowiada o roku 1971 (rok śmierci François Duvaliera i dojścia do władzy osiemnastoletniego młodzieńca, jego syna, Jeana-Claude’a Duvaliera), decydującym momencie mego życia, Papa Doc, a po nim Baby Doc. Dla niej, jak dla nas wszystkich, lata sześćdziesiąte zaczęły się na Haiti wiosną 1971 roku. (28)³¹

Przedostatnią część scenariusza zamyka znamienne zdanie: „Wieść jest już oficjalna: François Duvalier nie żyje” (272)³².

W powieści pojawiają się także nazwy własne związane z szeroko pojętą kulturą haitańską. Wśród nich prym wiodą te odsyłające do muzyki oraz do literatury. W obrębie pierwszej grupy Laferrière szczególne miejsce rezerwuje dla zespołów muzycznych. Zatem w czołówce scenariusza filmu pod nagłówkiem MUZYKA umieszcza konkretną listę nazw zespołów, które istnieją w rzeczywistości:

Grupy:
Tabou Combo
Shleu Shleu
Bossa Combo
Shupa Shupa
Gypsies
Les Difficiles (z Pétionville)
Skah Skah (34)

Członkowie zespołów powrócą następnie jako pełnoprawne postacie drugo- czy trzecioplanowe. Druga grupa nazw własnych to elementy kulturowe odsyłające do haitańskiego kręgu literackiego. Wśród nich niewątpliwie najważniejszym elementem, stanowiącym część kodu kulturowego, jest nazwisko poety Magloire’a Saint-Aude’a – cytaty z jego twórczości organizują w pewien sposób całą powieść, otwierając każdy z rozdziałów-scen scenariusza. Teksty Saint-Aude’a towarzyszą bezustannie Staremu Gnatowi, czyta je zarówno w Miami,

³⁰ „Port-au-Prince, à la fin du mois d’avril 1971. Les années soixante venaient à peine de commencer en Haïti. Avec dix ans de retard. Comme toujours”. (47)

³¹ „Ce livre raconte de manière personnelle l’année 1971 (l’année de la mort de François Duvalier et de l’arrivée au pouvoir d’un jeune homme de dix-huit ans, son fils, Jean-Claude Duvalier), un moment crucial de ma vie. Papa Doc suivi de Baby Doc. Pour elle, comme pour nous tous, les années soixante ont commencé en Haïti au printemps 1971”. (39)

³² „La nouvelle est maintenant officielle: François Duvalier vient de mourir”. (355)

jak i w młodości. Odnosi się także często do jego biografii („Może za dwadzieścia lat. Będę miał pięćdziesiąt dziewięć. W tym wieku umarł Saint-Aude”, 22)³³, klasyfikuje dwa wersy z jego twórczości jako „najbardziej niezwykle [...] w całej amerykańskiej literaturze (od Alaski po Ziemię Ognistą)” (219)³⁴, a jego samego uznaje za „[j]edynego godnego tego miana poetę w tym kraju, w którym wszyscy uważają się za poetów” (117)³⁵. Przypomnijmy zatem, że Saint-Aude (1912–1971) to haitański poeta surrealistyczny, który odegrał ogromną rolę w rozwoju haitańskiej literatury, a także dziennikarz, autor kronik, który porzucił wygodne życie potomka nobliwej rodziny, by zamieszkać wśród biedoty w Port-au-Prince i odkrywać mroczne haitańskie życie. Laferrière snuje rozważania na temat życiorysu poety i jego znaczenia dla reżimu Duvaliera, umieszczając między innymi fikcyjny dialog między głównym bohaterem, Starym Gnatem, a „Tamtym”, czyli tą częścią głównej postaci, która reprezentuje wątpliwości i inny punkt widzenia na życiorys poety (24)³⁶.

Spośród wielu faktów bogatej biografii Saint-Aude’a warto przytoczyć jego spotkanie z André Bretonem w czasie pobytu francuskiego twórcy na Haiti, dla obu poetów z pewnością inspirujące. Jest to o tyle ważne w kontekście powieści Laferrière’a, że pisarz szeroko rozwija ten wątek, między innymi cytując fragment tekstu Bretona o Saint-Audzie z 1945 roku. Cytuje także opinię Jeana Brierre’a na jego temat, w której pojawiają się między innymi te słowa: „Ten kulis o kwadratowej twarzy, który mówi z lekkim, delikatnym uśmiechem, żyje nocą, wśród lamp, odbłasków i cieni” (26)³⁷. Jest to, rzecz jasna, odniesienie do stylu życia poety, lecz dla niewtajemniczonego czytelnika może się ono okazać zupełnie niezrozumiałe.

Cytaty, aluzje i wzmianki z zakresu literatury spełniają w *Smaku młodych dziewcząt* ważną rolę, choć nie są oczywiście tak liczne, jak w pierwszej anali-

³³ „Dans vingt ans, peut-être. J’aurai cinquante-neuf ans. L’âge de Saint-Aude quand il est mort”. (30)

³⁴ „Il y a dans ce poème les deux plus terribles vers de toute la littérature américaine (de l’Alaska jusqu’à la Terre de Feu)”. (285). Chodzi o fragment: „Schodzę niepewny, zagubiony, wtulony, zgaszony, wielbiony,/Na poziom biegunów...” (219)

³⁵ „Le seul poète digne de ce nom dans ce pays où tout le monde se croit poète”. (154)

³⁶ „TAMTEN: Wolisz nie pamiętać, że Magloire Saint-Aude nigdy nie miał problemów pod dyktaturą Duvaliera. [...] JA: Wolę, aby Saint-Aude wycierał bruki Port-au-Prince, niż żeby siedział w mamrze Duvaliera. TAMTEN: Pozostał przyjacielem Duvaliera do końca... Zresztą zmarli w tym samym roku. [...] TAMTEN: Wasz Saint-Aude w czerwcu 1938 roku podpisał z Carlem Brouardem, innym anarchistycznym poetą, któremu urządzono państwowy pogrzeb, z mrocznym Lorimerem Denisé i groźnym Duvalierem *Manifest czarowników*, karaibski odpowiednik *Mein Kampf* Adolfa Hitlera... JA: Tu posuwasz się trochę za daleko... Wiesz, że ten tekst przyczynił się do przebudzenia świadomości narodowej... TAMTEN: ... i duwalieryzmu... Nawet w najgorszych okresach dyktatury Saint-Aude nigdy nie odciął się od Duvaliera...” (24)

³⁷ „Ce coolie au visage carré, qui porte un demi-sourire en filigrane dans sa parole, vit dans la nuit, parmi des lampes, des reflets et des ombres”. (36)

zowanej powieści, *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem*. Tworzą część kodu kulturowego, wchodzą też w skład kodu estetycznego, przede wszystkim poprzez swoją intertekstualność. Poza opisanym Saint-Aude'em w tekście pojawiają się jeszcze między innymi nawiązania do literatury francuskiej: jest to cytowany już Breton, ale także Marcel Proust (przekład: 163, oryginał: 213), *Niebezpieczne związki* Choderlosa de Laclos (przekład: 153, oryginał: 200) czy Françoise Sagan (przekład: 153, oryginał: 222). Ciekawostkę i swoistą grę intertekstualną z czytelnikiem stanowi tytuł Sceny XXXV: „Trudne pragnienie trwania” (przekład: 244, oryginał: 318), opatrzony odnośnikiem do przypisu następującej treści: „Tak, zgadłeś, to z Valéry’ego (mój przyjaciel, korzystam z okazji, żeby to powiedzieć)” (przekład: 244). Ów cytat w rzeczywistości nie pochodzi z Paula Valéry’ego, lecz jest tytułem zbioru poetyckiego Paula Éluarda (kolejny, po Bretonie i Saint-Audzie, surrealista) z ilustracjami Marca Chagalla. Obecność literatury francuskiej nie jest przypadkowa. Warto podkreślić ściśle związki, jakie łączyły Haiti i kulturę francuską, poczynwszy od lat dwudziestych XX wieku, kiedy to emigracja haitańska, wśród niej szczególnie tutejsi intelektualisci, licznie przybywała do Paryża. Sytuacja zmieniła się diametralnie po dojściu do władzy w roku 1956 François Duvaliera – elita stanęła wtedy przed wyborem: ucieczka lub współpraca z reżimem. Ofiarą systemu stał się zresztą sam Laferrière, który, podobnie jak ojciec, także dziennikarz, został zmuszony do opuszczenia kraju.

Rozdzielenie czasu i miejsca akcji na teraźniejszość (USA) oraz przeszłość (Haiti) koresponduje także z ukazaniem dwóch wizji ojczyzny Laferrière’a. Widziana jest ona z zewnątrz głównie przez pryzmat przybywających do Stanów Zjednoczonych, często z narażeniem życia, haitańskich imigrantów, tymczasem zabieg zastosowany przez pisarza, polegający na tym, że w powieści umieszczony zostaje scenariusz filmu o zdarzeniach z młodości głównego protagonisty, pozwala na ukazanie Haiti od wewnątrz. Refleksje Marie-Michèle pokazują, że jest to kraj, w którym dominuje dychotomia: bogaci, czyli ludzie z „Kręgu”, dla których językiem komunikacji jest francuski, oraz biedni, mieszkańcy posługujący się językiem kreolskim. Język ten stanowi zresztą ciekawy element kodu estetycznego w powieści. Pojawia się między innymi jako tekst piosenki, któremu i w oryginale, i w przekładzie, towarzyszy w przypisie przekład, odpowiednio na język francuski i polski (przekład: 49, oryginał: 65). Marie-Michèle stwierdza:

Mówiłam wyłącznie po francusku, oni tylko po kreolsku. A jednak żyliśmy w tym samym kraju, a nawet mieliśmy w naszym drzewie genealogicznym tego samego przodka – niewolnika. Jeden z moich antenatów był z pewnością czarny, podczas gdy oni mieli oboje protoplastów czarnych. Dla reszty świata wszyscy jesteśmy czarni. (235)³⁸

³⁸ „Je parlais uniquement le français, ils ne parlaient que le créole. Et pourtant, nous étions du même pays et avions le même ancêtre esclave dans notre arbre généalogique.

W kontekście wcześniej cytowanych słów Ádám można mówić tu zatem o przeformułowaniu, budowaniu nowej tożsamości, procesie, któremu poddał się także sam pisarz.

Teraźniejszość i amerykańskie ramy geograficzne stanowią klamrę spinającą tekst Laferrière'a, powróci ona bowiem w Kodzie, wraz z opisem wieczoru, jaki narrator spędził z ciotką Raymonde tuż przed jej śmiercią. Powieść zamyka rozdział *Wywiad dla „Vibe Magazine”*; autor przedstawia przychylną reakcję amerykańskich czytelników na książkę Marie-Michèle, by następnie w całości zacytować wywiad, jakiego autorka udzieliła amerykańskiemu magazynowi. Zabieg jest o tyle ciekawy, że wyjaśnia w pewien sposób podłoże społeczno-polityczno-kulturowe nie tylko w kontekście rzekomej powieści Marie-Michèle, ale także samej powieści Laferrière'a. Z punktu widzenia przekładu zabieg ten jest tym ciekawszy, że spełnia w zasadzie rolę przewodnika czy też posłowia: informuje między innymi o tym, co może być dla odbiorcy niezrozumiałe. Warto zaznaczyć, że pisarz kieruje tekst do odbiorców władających tak jak on językiem francuskim, z którymi nie dzieli wszystkich kodów kulturowych: kultura haitańska, w której się wychował, niekoniecznie musi być dobrze znana odbiorcom francuskojęzycznym, między innymi quebeckim, do których skierowane było oryginalne wydanie powieści. W kontekście przekładu warto zaznaczyć bardzo ważny aspekt, jaki ujawni się także w ostatniej spolszczonej powieści Laferrière'a: zaburzony zostaje podział na kulturę wyjściową oraz kulturę docelową. Tak naprawdę elementy kultury trzeciej, czyli osobne wobec kultury quebeckiej, w obrębie której powieść ukazuje się oryginalnie, są tutaj elementami kultury pierwszej, oryginalnej.

Haiti – kraj rzeczywisty, kraj wyśniony

W powieści *Pays sans chapeau* (1996, *Kraj bez kapelusza*, przekład: Tomasz Surdykowski, 2011, Kraków: Karakter) autor powraca do kraju dzieciństwa, starając się odzyskać tożsamość zabraną mu przez dyktaturę. Można tu mówić za Sadkowskim o relacji z procesu reinicjacji do przestrzeni pochodzenia (*réinitiation à l'espace originaire*, 2011: 90). Haiti stanowi zatem w powieści centralną oś kulturową. Tym razem spotykamy głównego bohatera i narratora w jednej osobie, znanego nam skądinąd Starego Gnata – który w powieści zyskuje nazwisko samego pisarza – w domu matki w Port-au-Prince. Po wielu latach emigracji spędzonych w Kanadzie wraca do swojego kraju, by napisać książkę o „kraju bez kapelusza”, czyli – jak wierzą Haitańczycy – o krainie, do której trafiają zmarli. Autor wyposaża swojego bohatera w zdarzenia z własnego życia, między innymi skazując go na opuszczenie kraju na skutek prześladowań przez reżim

L'un de mes deux ancêtres était sûrement noir, tandis qu'eux avaient leurs deux ancêtres noirs. Pour le reste de la planète, nous sommes tous des Nègres”. (306)

Duvaliera. Co więcej, protagonista, podobnie jak sam Laferrière, zmuszony jest wyjechać tak jak jego ojciec:

W wieku dziewiętnastu lat zostałem dziennikarzem, w czasach apogeum dyktatury Duvalierów. Mój ojciec, również dziennikarz, został wydany z kraju przez François Duvaliera. Jego syn, Jean-Claude, powiódł mnie na wygnanie. Ojciec i syn, prezydenci. Ojciec i syn, wygnańcy. Ten sam los. (155–156)³⁹

Informacja o kraju, do którego trafił na skutek wygnania, pojawia się w tekście, choć autor poświęca mu niewiele miejsca. Po pierwsze, wspomina Montreal w kontekście własnego snu: „Dochodzą do mnie głosy. Rozpoznaję melodię kreolskiego. Być może jestem wciąż w Montrealu i śni mi się zwyczajnie, że jestem w Port-au-Prince. To sen, który nachodził mnie przed laty, po przyjeździe do Montrealu” (110)⁴⁰. Wspomina też, że jego „matka nigdy nie powie Montreal. Zawsze mówi »tam«” (30)⁴¹. Zamiast pisać bezpośrednio o Kanadzie, Quebecu czy Montrealu, narrator woli raczej powracać do miejsca, gdzie spędził dwadzieścia lat, posługując się obrazami, między innymi poprzez opozycję między Północą a Południem: „Ten upał kiedyś mnie wykończy. Moje ciało za długo mieszkało w zimnie Północy. Zjeżdżać na Południe, to nurzać się w piekle” (39)⁴²; „Ja, który przeżyłem prawie dwadzieścia lat na północy⁴³, już niemal zapominałem o tej stronie nocy” (52)⁴⁴. Skontrastowaniu podlegają także różnice w mentalności i kulturze: „Jak pan widzi, Laferrière, różnimy się od ludzi z Północnej Ameryki. Dwie różne perspektywy. Amerykanie odejmują swoich umarłych, a my, Czarni, ciągle ich dodajemy...” (101)⁴⁵.

³⁹ „A dix-neuf ans, je devenais journaliste en pleine dictature des Duvalier. Mon père, lui aussi journaliste, s'était fait expulser du pays par François Duvalier. Son fils Jean-Claude me poussa à l'exil. Père et fils, présidents. Père et fils, exilés. Même destin” (132). W niniejszej analizie cytaty z oryginału i z polskiego przekładu pochodzą z wydań ujętych w bibliografii. Wszystkie cytaty opatrzone numerem strony z adekwatnego wydania.

⁴⁰ „Des voix me parviennent. Je reconnais la musique du créole. Peut-être suis-je encore à Montréal et que je rêve tout simplement que je suis à Port-au-Prince”. (101)

⁴¹ „Ma mère ne dit jamais Montréal. Elle dit toujours là-bas”. (28)

⁴² „Cette chaleur finira par m'avoir. Mon corps a vécu trop longtemps dans le froid du nord. La descente vers le sud, cette plongée aux enfers”. (36)

⁴³ Warto tu zaznaczyć, że tłumacz nie zachowuje się konsekwentnie: o ile w wersji francuskiej północ i południe pisane są małą literą, o tyle w polskiej wersji zarówno wielką, jak i małą literą na początku wyrazu.

⁴⁴ „Moi qui viens de passer près de vingt ans dans le nord, j'avais presque oublié cet aspect de la nuit”. (46)

⁴⁵ „Comme vous voyez, Laferrière, nous sommes différents des Nord-Américains. Deux visions différentes. Les Américains soustraient leurs morts, nous, Noirs, continuons à les additionner...” (94)

Podobnie jak w przypadku *Smaku młodych dziewcząt* kompozycja powieści współgra z ukrytymi w niej sensami. Czytelnik odnajdzie zatem następujące po sobie rozdziały zatytułowane „Kraj na jawie” oraz „Kraj we śnie”; zdaniem Ádám pomagają one pisarzowi ukazać dryfowanie między tożsamościami, rzeczywistością i wyśnioną. Kraj na jawie to miejsce nędzy i strachu, natomiast kraj we śnie to kraina wudu, mitów, legend i wierzeń, obszar mentalny, którego bohater został pozbawiony na skutek wygnania i który po powrocie zamierza odzyskać. Powieść staje się zatem swoistą metaforą podróży między tożsamością realną i wyśnioną, dominującą w końcu nad tą pierwszą.

Jego powrót to pretekst do tego, by skonfrontować wizję Haiti z czasów młodości z jej aktualnym obrazem. Przemierza zatem miasto, a czytelnik poznaje kolejne miejsca – toponimy, rzecz jasna, na czele z Port-au-Prince. Można znaleźć w powieści fragmenty z całymi listami toponimów: „Borgne, [...] Port-Margot, Dondon, Jérémie, Cayes, Limonade, Petit-Trou, Baradères, Jean-Rabel, Petit-Goâve” (przekład: 54, oryginał: 49).

W powieści powraca także znany już ze *Smaku młodych dziewcząt* podział na bogatą część miasta oraz biedotę („Bogaci zamieszkują zbocza gór [Gór Czarnych]. Biedni tłoczą się w dole miasta, u podnóża góry nieczystości”, 43)⁴⁶. Jednak o ile w poprzedniej przełożonej na język polski powieści Haiti ukazane było przez filtr deformującej obraz nostalgicznej pamięci, o tyle w *Kraju bez kapelusza* obraz zdaje się bardziej realistyczny, co mają potwierdzić między innymi statystyki: „56% populacji zajmuje 11% terytorium. 33% populacji zajmuje 33% terytorium. 11% populacji zajmuje 56% terytorium” (43)⁴⁷.

Przede wszystkim jednak powieść oscyluje wokół elementów haitańskiego kodu kulturowego, a szczególnie haitańskich wierzeń. Jak zauważa Sadkowski, podwójny cel projektu pisarskiego powieści to

ponowne odkrycie siebie i ponowne odkrycie kraju. Powrót w tym kontekście, poza pierwszym znaczeniem, oznacza także ponowne odkrycie wspólnotowych haitańskich opowieści, ponowną naukę miejscowego języka, który staje się jednym z elementów tworzących poetykę powieści i definiujących ponownie postawę pisarza wobec tradycji kulturowej Haiti. (2011: 91–92)

W obrębie haitańskiej kultury szczególne miejsce w powieści zajmuje obszar wierzeń związanych ze śmiercią. A zatem, jak mówi bohater: „[t]rzy krople wylewam na ziemię w toaście za Da” (24)⁴⁸, czyli za zmarłą babcię, bo – jak przypomi-

⁴⁶ „Les riches habitent au flanc des montagnes (les montagnes Noires). Les pauvres sont entassés dans le bas de la ville, au pied d’une montagne d’immondices”. (40)

⁴⁷ „56% de la population occupe 11% du territoire. 33% de la population occupe 33% du territoire. 11% de la population occupe 56% du territoire”. (40)

⁴⁸ „Je jette trois gouttes de café par terre pour saluer Da”. (21)

nają bohaterowi bliscy – „[n]ajpierw trzeba oddać trochę zmarłym” (39)⁴⁹. Na kartach powieści co rusz przemykają armie zombi obudzone przez kapłanów wudu (przekład: 54, oryginał: 49). Postrach wśród Haitańczyków budzą szczególnie Bizango (w wersji polskiej wielką literą, we francuskiej małą), którzy ani w oryginale, ani w przekładzie nie zostali w żaden sposób opisani, a jednak kontekst podpowiada, o kogo chodzi („Słyszę, jak matka opowiada sąsiadce, jak to widziała jednego Bizango, [...] popijającego krew i wykrzykującego na całe gardło obsceniczne pieśni”, 51)⁵⁰. Co więcej, o ile Bizango krążą nocą, o tyle w dzień postrach się ją Zeglendo (52), w wersji oryginalnej: *zeglendas* (47).

Ukoronowaniem poszukiwań głównego bohatera jest jego wyprawa do „kraju wysnionego”, krainy śmierci. Jest ona możliwa dzięki Legbie: „Legba, ten, który otwiera drogę. To pierwszy bóg, na którego się natykasz, kiedy przenikniesz do tamtego świata” (257)⁵¹. Jak przypomina Sadkowski, Legba to jedna z nadnaturalnych postaci, zwanych *loa*, z panteonu wudu. Alfred Métraux zauważa, że tłumaczenie słowa *loa* jako „bóg” czy „bóstwo” jest niewłaściwe, bardziej adekwatny odpowiednik to „duch”, „demon” (2003: 328, cyt. za Sadkowski, 2011: 92). Użycie postaci Legby, który jest również opiekunem podróżnych i panem ruchu, konotuje koncepty migracji, przemieszczania, implikując też sensy związane z nomadyzmem oraz – poprzez fakt przekraczania granic – z transkulturowością (por. Sadkowski, 2011: 92).

Haitański kod kulturowy, do którego odnosi się Laferrière, to także kluczowa rola języka kreolskiego. O języku tym Sadkowski pisze, że „uruchamia pamięć i tożsamość kulturową, a jedną z ich cech jest zanurzenie w tradycji przekazu ustnego” (2011: 95)⁵². Jego obecność w *Kraju bez kapelusza* zaznacza się bardzo wyraźnie: powieść otwiera cytat z piosenki ludowej, a każdy rozdział zaczyna się od haitańskiego przysłowia. Autor wyjaśnia:

Haitańskie przysłowia umieszczone na początku każdego z rozdziałów zostały przedstawione w transkrypcji raczej etymologicznej niż fonetycznej i przetłumaczone dosłownie. W ten sposób ich znaczenie pozostanie na zawsze trochę tajemnicze. To pozwoli nam docenić nie tylko ludową mądrość, ale i bujną językową pomysłowość na Haiti. (8)⁵³

⁴⁹ „[i]l faut en donner aux morts d’abord”. (36)

⁵⁰ „J’entends ma mère raconter à la voisine avoir vu un bizango, [...] qui descendait la pente du morne Nelhio tout en buvant du sang et en gueulant des chants obscènes”. (46)

⁵¹ „Legba, celui qui ouvre le chemin. C’est le premier dieu qu’on rencontre quand on pénètre dans l’autre monde”. (250)

⁵² O kluczowej roli tradycji oralnej na Haiti narrator mówi tak: „Nie piszę, mówię. Piszę się duchem. Mówi ciałem”. (przekład: 13, oryginał: 11)

⁵³ „Les proverbes haïtiens qui sont mis en exergue à tous les chapitres de ce livre sont transcrits en créole plutôt étymologique que phonétique et traduits littéralement. De cette manière, leur sens restera toujours un peu secret. Et cela nous permettra d’apprécier non seulement la sagesse populaire, mais aussi la fertile créativité langagière haïtienne”. (9)

Użycie języka kreolskiego to coś więcej niż tylko wybór czysto językowy, to wykładnik filozofii autora:

Tutaj mówimy po kreolsku i nawet nie wiemy, że mówimy po kreolsku, po prostu do siebie mówimy. To nie to samo, co w innym języku, nawet jak to jest francuski, i zwłaszcza kiedy różni się akcent. U siebie jesteś tylko w swoim ojczystym języku i w swoim akcencie. Są rzeczy, które potrafię powiedzieć wyłącznie po kreolsku. (210)⁵⁴

Podsumowanie

Jak w tak zakrojonym kontekście oryginalnych tekstów neoquebeckich można rozpatrywać proces przekładu, który tradycyjnie rozumiany był jako transfer oryginału z kultury wyjściowej do kultury docelowej? Jako że ujawnia się tutaj zaburzone postrzeganie relacji: kultura oryginału – kultura przekładu, co znaczy w tym kontekście kultura wyjściowa?

W przypadku przełożonych na język polski powieści Laferrière'a trudno mówić o jednej kulturze wyjściowej. Ich mnogość organizuje się wokół osi: Ameryka Północna (w tle Montreal i Miami) – Haiti, powielając tym samym dychotomię charakterystyczną dla „amerykańskiej autobiografii” pisarza. Ma to swoje reperkusje w przypadku identyfikacji kraju pochodzenia pisarza przez czytelnika przekładu. O złożoności problemu niech świadczą przykładowe reakcje polskich czytelników Laferrière'a, którzy w internecie identyfikują często pisarza jako Haitańczyka, przypisują jego twórczości przynależność do literatury karaibskiej, nie kojarzą go natomiast w żaden sposób z Quebeciem (por. Warmuzińska-Rogóż: 2011b), co w kontekście niezwykłości zjawiska, jakim jest nurt *écritures migrantes*, nie jest do końca pozytywne.

Czy jednak owa identyfikacja jest absolutnie niezbędna? Oddajmy głos neoquebeckiemu pisarzowi pochodzenia haitańskiego, Emilowi Ollivierowi:

W dzisiejszych czasach problem tożsamości nie ujawnia się już tylko poprzez stosunek do miejsca pochodzenia, ani poprzez korelację między ojczyzną (język) a braterstwem (consensus społeczny). Jak się okazuje, oba zjawiska związane są z zaburzeniem tożsamości, która – stając się tożsamo-

⁵⁴ „Là, on se parle en créole, et on ne sait même pas si on se parle en créole. On se parle tout simplement. C'est pas la même chose dans une autre langue, même si c'est le français, et surtout quand l'accent est différent. On n'est chez soi que dans sa langue maternelle et dans son accent. Il y a des choses que je ne saurais pas dire qu'en créole” (204). Sam autor twierdzi, że powieść *Pays sans chapeau* „napisana jest jednocześnie po francusku i po kreolsku. Kreolski jest obecny nawet wtedy, gdy postacie mówią po francusku” (Laferrière, 2000b: 181).

ścią rozmytą – nie współgra już z pojęciem stałego i przewidywalnego losu, którego spadkobiercami byliby obywatele. Jako że gospodarka i kultura przeżywają okres transnacionalizacji, a kontakty i podróże przybierają na sile, tożsamość wpisuje się obecnie w otwartą strukturę, której lokalne składniki są bezustannie przyciągane, atakowane i przenikane różnymi formami inności kulturowej. (2001: 39)

Jak rozłoży się redystrybucja sensów w nowych warunkach? Zdaniem Simon osobliwością Laferrière'a jest „proliferaacja rozmaitych odniesień, przeplatanie się różnych kodów kulturowych” (1994: 173), zjawisko, które z pewnością nie ułatwi odbioru dzieła w kulturze docelowej, zwłaszcza w przypadku niedostatecznej wiedzy kulturowej czytelnika, ale które z drugiej strony nie zamknie drogi do jego zrozumienia. Istnienie przekładów tekstów Laferrière'a na liczne języki oraz ich pozytywne przyjęcie świadczą o tym, że nie są one nieprzekładalne. Opisane w tym rozdziale elementy kodu kulturowego i estetycznego stanowią tylko część bogactwa znaczeń w pisarstwie autora. Można je odczytywać na różnych poziomach, a stopień zrozumienia zależeć będzie od stopnia wtajemniczenia czytelnika.

Nie zapominajmy o wymiarze uniwersalnym pisarstwa Laferrière'a, o którym Yves Chemla opowiada następująco:

Można mówić też o nim [o Laferrière – J.W.-R.] jako o kimś, kto ma już dość wszelkich ideologii (kreolskości, antylskości, metyzacji, frankofonii) tworzących wokół pisarza swoistą otoczkę i niepozwalających mu na to, by stanąć przed czytelnikiem, tak po prostu, i by powiedzieć najzwyczajniej w świecie: jestem człowiekiem. (Chemla, 2001, cyt. za Adam, 2008: 63)

Na koniec jeszcze jedna kwestia: mimo nieco przypadkowego doboru powieści Laferrière'a w wersji polskiej (różne wydawnictwa, dwaj różni tłumacze), można mówić o pewnej semantycznej i symbolicznej ciągłości pomiędzy powieścią *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem* a *Krajem bez kapelusza*. Jak zaobserwował Sadkowski, ujawnia się między nimi ciekawa klamra. Pamiętamy, że protagonista ostatniej opublikowanej w wersji polskiej powieści postanawia zadomowić się ponownie na Haiti, by napisać o swoim kraju książkę. Po latach tułaczki zamierza zatem wybrać osiadły styl życia. Okazuje się jednak, że dotarcie do istoty haitańskości, do tradycji, kultury, języka po wielu latach nieobecności jest trudne. Stąd pomysł na ukazanie kraju przez pryzmat jawy i snu, życia i śmierci, poprzez ciągłe przemieszczanie się między dwoma wymiarami. Zdaniem Sadkowskiego,

z tego punktu widzenia stosunek podmiotu do przedstawionej przestrzeni wydaje się być analogiczny do sytuacji bohatera z pierwszej powieści

Laferrière'a, co powoduje połączenie doświadczenia wygnania i powrotu oraz obu perspektyw: wewnętrznej i wewnętrznej. (2011: 92–93)⁵⁵

Od czytelnika i jego przenikliwości zależy, ile sensów ukrytych odnajdzie w tekstach Laferrière'a oraz czy dostrzeże drogę, jaką w poszukiwaniu tożsamości przechodzi pisarz, bo – jak mówi on sam – „właśnie tak: piszę, by wiedzieć, kim się stałem” (cyt. za Saint-Eloi, 2001, on-line).

⁵⁵ Podobną klamrą jest także – zdaniem Sadkowskiego – obecność maszyny do pisania (będącej metaforą tożsamości narracyjnej) zarówno w *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem* w Montrealu, jak i w *Kraju bez kapelusza* na Haiti. Tym samym dwie epoki w życiu autora oraz dwa etapy w jego twórczości nierozzerwalnie się łączą (por. Sadkowski, 2011: 93).

Rozdział 6

Wielokulturowy oryginał i literackie wędrówki do korzeni: przypadek Régine Robin*

* O *Nieznany dybuku* pisałam szerzej w: Warmuzińska-Rogóż, 2013b; o *La Québécoise* i możliwości jej przekładu na język polski w: Warmuzińska-Rogóż, 2008, 2012a. Niniejszy rozdział częściowo opiera się na wyżej wymienionych opracowaniach, stanowi jednak przede wszystkim próbę całościowego oglądu wszystkich istniejących polskich przekładów tekstów Régine Robin i syntezy związanych z nimi kwestii przekładowych.

Tłumaczyć to jednocześnie odczytywać na nowo i łączyć,
udzielać głosu i umożliwiać wzajemny kontakt.

(Glissant, 1995: 29)

Jak przekonaliśmy się w poprzednim rozdziale, przekład tekstu należącego do nurtu *écritures migrantes* nie należy do łatwych. Zadanie tłumacza komplikuje się dodatkowo, jeśli w obrębie wielokulturowych ram, właściwych autorowi oryginału, to, co obce, miesza się w sposób zaskakujący z tym, co dla odbiorcy przekładu powinno być, a nie do końca jest, bliskie i znane. Przykładem takiego wielokulturowego tygla, z Polską w tle, jest z pewnością pisarstwo Régine Robin.

Urodzona w Paryżu w 1939 roku pisarka pochodzi z rodziny polskich Żydów, którzy jeszcze przed wybuchem wojny opuścili Kałuszyń, mały sztetl niedaleko Warszawy¹. Robin ukończyła studia w zakresie geografii i historii na Sorbonie, a następnie uzyskała doktorat w dziedzinie nauk społecznych w Université de Dijon (1969). W 1977 roku wyjechała do Montrealu, gdzie przez wiele lat pracowała jako profesor w Université du Québec. W pracy naukowej zajmuje się przede wszystkim problemem tożsamości, interesuje ją również literatura widziana przez pryzmat narzędzi socjologicznych. Wśród jej publikacji wymienić należy: *Le cheval blanc de Lénine ou L'Histoire autre* (1979); *La Québécoise* (1983), powieść, która przyniosła jej rozgłos i uznanie w świecie literackim; esej *Le réalisme esthétique : une esthétique impossible* (1987), za który otrzymała prestiżową nagrodę Gubernatora Generalnego Kanady; zbiór opowiadań *L'immense fatigue des pierres* (1996); *Berlin, chantiers* (2001, Grand Prix du livre de la Ville de Montréal); *La mémoire saturée* (2003); *Cybermigrances : Traversées fugitives* (2004).

Przyjrzyjmy się *La Québécoise*, powieści będącej, zdaniem krytyków, ucieleśnieniem czy też modelowym przykładem pisarstwa migracyjnego, którego autorka

¹ Próbuując się zdefiniować, pisarka w jednym ze swych artykułów pisze o sobie, że jest między innymi: *une Française au Québec* (Francuzką w Quebecu), *une Juive française d'origine polonaise au Québec* (francuską Żydówką polskiego pochodzenia w Quebecu), *une Québécoise d'origine française* (Quebeczką pochodzenia francuskiego) i *une Québécoise d'origine polonaise née en France* (Quebeczką pochodzenia polskiego urodzoną we Francji) (Robin, 1985: 17–19).

jest także teoretykiem. Niezwykle wymowny jest już tytuł powieści. *Québécoite* to zbitka dwóch słów: *Québécoise*, oznaczającego mieszkankę Quebecu, oraz *coite*, wchodzącego w skład wyrażenia *rester coi(te)*, które oznacza zachowanie milczenia, najczęściej na skutek zakłopotania. A zatem tytułowa *Québécoite* to mieszkanka prowincji pozbawiona możliwości wyrażania siebie. Powieść może nosić miano „fikcji teoretycznej” (Biron, Dumont, Nardout-Lafarge, 2007: 564), gdyż opisuje trzy hipotetyczne scenariusze pobytu w Quebecu imigrantki – francuskiej intelektualistki o polsko-żydowskich korzeniach. Wszystkie trzy scenariusze napisane zostały w trybie przypuszczającym, a każdy z nich przedstawia inne możliwe rozwinięcie wynikające z innej historii miłosnej, jaka staje się udziałem narratorki. Każda z części nosi tytuł odsyłający do miejsca, w którym bohaterka stworzona przez narratorkę, a zarazem *alter ego* pisarki, próbuje odnaleźć swój dom. Pierwsza historia, zatytułowana *Snowdown*, związana jest z anglojęzyczną dzielnicą Montrealu, zamieszkaną przez żydowskich emigrantów z Europy. W drugiej, noszącej tytuł *Outrement*, narratorka próbuje zadomowić się we frankofońskiej dzielnicy, którą upodobał sobie quebeccy intelektualiści. Natomiast trzecia część, *Autour du Marché Jean-Talon*, opisuje próbę odnalezienia się narratorki w wieloetnicznej dzielnicy zamieszkaną przez emigrantów z Ameryki Południowej. Wszystkie próby kończą się niepowodzeniem, zakotwiczenie w którymkolwiek z miejsc jest niemożliwe, ponieważ żadne z nich nie wiąże się z przeszłością bohaterki².

Niezwykle symptomatyczny wydaje się fakt, że do tej pory powstał, według mojej wiedzy, tylko jeden przekład *La Québécoite*: anglojęzyczna wersja powieści zatytułowana *The Wanderer* ukazała się w 1997 roku (wyd. Alter Ego Editions). Tłumaczka, Phyllis Aronoff, otrzymała za niego nagrodę Jewish Literary Award. Wydaje się jednak, że – wyjąwszy z pewnością niezwykle skomplikowaną materię językową książki, związaną także z rozbudowaną obecnością intertekstów – tłumaczka miała zadanie ułatwione o tyle, iż dokonywała przekładu dla odbiorcy kanadyjskiego, zaznajomionego przynajmniej częściowo ze specyfiką quebecką. Tekst został zatem napisany w innym języku, ale zaczął funkcjonować w kulturze jeśli nie dość bliskiej, to przynajmniej sąsiedniej.

W tekstach Robin odnajdziemy wiele faktów z życia samej pisarki oraz z życia jej rodziny. Wnikliwy (francuskojęzyczny) czytelnik będzie mógł się z nimi zapoznać, jeśli zajrzy na stronę Université du Québec w Montrealu (UQAM), na której znajduje się profil autorki. Jedna z zakładek zawiera opis kariery uniwersyteckiej, natomiast druga zakładka, zatytułowana „Rivka A.”, jak pisze sama Robin, odsyła do „eksperymentu autobiograficznego, który wybucha na stronie internetowej”:

Widzicie przed sobą pięć zakładek. Każda z zakładek składać się będzie z 52 fragmentów związanych bez wyjątku z biografią, kwestiami spo-

² Szerzej o powieści *La Québécoite* w kontekście obecnych w niej akcentów, odsyłających do przedwojennej żydowskiej Polski, pisze Piotr Sadkowski (2014).

łecznymi, migawkami, scenariuszami dotyczącymi moich dwóch miejsc zamieszkania z wyboru: Paryża i Montrealu. Wyjątkiem jest zakładka poświęcona autobusom, licząca 30 fragmentów. Kiedy już strona będzie gotowa, znajdziecie na niej 52 razy 4 kategorie, co daje 208 fragmentów, ponad 30 przystanków autobusowych, czyli w sumie 238 fragmentów. (52, jako że jestem wierna kalendarzowi, co daje nam jeden fragment na tydzień w każdej kategorii). Tych 238 fragmentów można będzie zestawić w formie collage'u lub w zależności od rodzaju narracji. (www.er.uqam.ca)

W jednej z rubryk, zatytułowanej „Pudełko życia, fragmenty”, autorka zajmuje się

fragmentaryczną twórczością autobiograficzną: okruchami wspomnień, ścieżkami i wędrówkami przez świat, rozmyślaniami nad pochodzeniem, wykorzenieniem. Przy klawiaturze siedzi mój sobowtór, ta Rywka, której muszę się nauczyć, by ją lepiej poznać. (www.er.uqam.ca)

Opisuje zatem ewolucję od postaci Rivki do Régine Robin, ewolucję, której pośrednim stadium była Régine Ajzersztejn, a następnie Régine Aizertin, jako że jej ojciec zmienił w 1948 roku pisownię swojego nazwiska. Zmiana danych osobowych implikuje w nieunikniony sposób zmianę tożsamości, przez co staje się ona rozczłonkowana. Jako ciekawostkę dodajmy, że Robin to nazwisko drugiego męża pisarki, z którym rozwiodła się w 1964 roku. Obecnie używa dwóch: Robin-Maire, drugie to nazwisko jej obecnego męża. Jak sama tłumaczy żartobliwie:

Umieściłam myślnik pomiędzy moimi dwoma małżonkami i nazywam się Robin-Maire. Dobrze to wygląda, tak mieszczańsko, uczenie, i pozwala mi przy tym korzystać z moich nędznych praw autorskich czy to na nazwisko Robin, czy też Maire. Tak jak Proust mam dwie strony, stronę Robin, paryską, pisarską, oraz stronę Maire, właściwą dla Montrealu, kosmopolityczną, bardziej dyskretną. Nazwisko Aizertin noszę tylko w szpitalu i w kontaktach z instytucjami przydzielającymi wsparcie finansowe, gdyż identyfikuje się tam kobiety tylko po nazwisku ojca. (www.er.uqam.ca)

Autorka opisuje także historię swojego imienia, które często będzie gościło na kartach jej książek:

RYWKA

Twoje prawdziwe imię to Rywka. Zmiana od Rywki do Régine Robin to cała historia, która przeszła także przez Régine Ajzersztejn i przez Régine Aizertin, bo przecież twój ojciec zmienił nazwisko.

Raczej Rywkale, nie miałaś przecież okazji stać się Rywką, zawsze byłaś małą Régine, ponieważ w rodzinie była już inna Régine. Rywkale to było twoje prawdziwe imię, imię, którego używało się u mnie w domu. W szkole byłaś Régine, a w domu Rywkale. Istniały dwa językowe światy, ponieważ w domu mówiło się tylko w jidysz, a w szkole po francusku. Ta Rywkale to ty jako mała dziewczynka i ty w fikcji. Tam odnajdujesz się w pełni, bo tak naprawdę to urodziłaś się w Polsce, i dziś byś już nie żyła, ale pozostałabyś Rywkale i nikim innym. Francji zawdzięczam, że stałam się Régine. Dziś wiesz już mniej więcej, jaka część ciebie jest Rywką, jaka Régine Robin, lecz nie było to łatwe. (www.er.uqam.ca)

Taki kontekst naszkicowany przez samą pisarkę pozwala lepiej zrozumieć jej twórczość literacką. Świat jej powieści i opowiadań zaludniają zatem postacie będące *alter ego* pisarki, które w niezwykle ciekawy sposób ukazują problem złożonej tożsamości, będącej nierzadko tożsamością rozczłonkowaną i trudną do zrekonstruowania. Autorka buduje utwory literackie na heterogeniczności i hybrydyczności form (Lord, 1997: 29), potwierdzając swoje przywiązanie między innymi do ukutych przez Michaiła Bachtina pojęć. Józef Kwaterko odnajduje w dziele literackim Robin Bachtinowską zasadę egzotopii, czyli „bycia na zewnątrz”, poza czasoprzestrzenią własnej kultury, zasadę, która wydaje się właściwym terminem do opisu literatury migracyjnej (2003: 219). Odwołując się między innymi do pojęcia „wielogłosowości”, Kwaterko stwierdza, że

[m]amy [...] do czynienia z meandrycznym porządkiem opowieści, w którym przeplatają się głosy familiarne, będące nawrotami do przestrzeni rodzimej, a nawet do archetypowych znaków i obrazów kultury przodków, oraz niepokojące głosy (pytania) na temat dyspersji tożsamości, przeżywaney w nowym kraju jako jednostkowe doświadczenie zagubienia, chaosu, samotności lub zamknięcia. (2003: 219)

Autorka często wykorzystuje stylistykę collage'u, mieszcząc się w poetyce Georges'a Pereca, co, zdaniem Piotra Sadkowskiego, jest praktyką w pełni transkulturową. Jak przekonuje badacz, „zachęca [ona – J.W.-R.] do refleksji nad kruchością reprezentacji wspólnotowych i nad tożsamością jako relacją, a nie jako zamkniętym i stałym systemem” (2011: 179).

Kulturowy przekładaniec

Ciekawą ilustracją skomplikowanego układu wzajemnych kulturowych zależności są przetłumaczone na język polski trzy teksty Robin: *Le dibbouk inconnu*, opowiadanie pochodzące ze zbioru *L'immense fatigue des pierres*, które ukażało się w przekładzie Sadkowskiego pod tytułem *Nieznany dybuk* („Kwartalnik

Literacki TEKA" 2005/2006, nr 5–6)³; *Gratok. Langue de vie et langue de mort*, opowiadanie z tego samego zbioru, wydane w Polsce pod tytułem *Gratok. Język życia i język śmierci* (przekład: Bella Szwarzman-Czarnota, „Midrasz” 2000, nr 9/41); oraz fragment powieści *Le cheval blanc de Lénine ou L'Histoire autre*, który został opublikowany w czasopiśmie „Midrasz” (2001, nr 3/47) pod tytułem *Krótko mówiąc, mój ojciec zupełnie nic nie wiedział o naszym pochodzeniu* także w przekładzie Szwarzman-Czarnoty.

Tom *L'immense fatigue des pierres* (1996) autorka nazwała zbiorem „biofikcji”⁴. Z paratekstu na okładce dowiadujemy się, że biofikcje to

istnienia wymyślone, ścieżki zrekonstruowane, które prowadzą nas do świata na granicy snu. To pisarstwo splekane, które nie gardzi internetem ani googlem i które opowiada, za pomocą postmodernistycznego języka, o dramacie ludobójstwa, unicestwieniu rodziny oraz o jej wpływie na przerwane następstwo pokoleń, które już nie zdoła się odtworzyć. (Robin, 1999)⁵

Głównym bohaterem pierwszej interesującej mnie nowelki, pod tytułem *Nieznany dybuk*, jest mieszkający we Francji profesor literatury, Michel Himmelfarb, Żyd polskiego pochodzenia (jedno z wielu *alter ego* pisarki), który pracuje nad zjawiskiem sobowtórów, zaburzeń osobowości, osobowości pomnożonych i innych w literaturze⁶. Aby zagłuszyć dojmujące uczucie samotności, odwiedza Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie. Nie jest to jednak jego jedyne spotkanie z miejscem pamięci męczeństwa narodu żydowskiego. Był już w muzeum Auschwitz-Birkenau, gdzie musiał zmierzyć się z tragicznym losem własnej rodziny, która zginęła w komorze gazowej. W czasie swojego pobytu w Polsce nie zdobył się na odwiedzenie rodzinnego miasta, Kałuszyna. Potrafi sobie jedynie wyobrazić z licznymi szczegółami potencjalną wizytę w miejscu, które już nie istnieje. Píše nawet krótki tekst na dwa głosy, własną konwersację z przyjaciółką na temat (nie)odbytej wizyty. Pobyt w Waszyngtonie jest o tyle ważny, że uzmysławia mu, iż cudem uniknął śmierci w czasie drugiej wojny światowej. Wśród kart z życiorysami osób, które przeszły Holocaust, odnajduje dane chłop-

³ Szerzej o przekładzie opowiadania *Le dibbouk inconnu* pisałam w: Warmuzińska-Rogóż, 2013b.

⁴ „des vies inventées, des itinéraires recomposés qui nous entraînent dans un univers à la limite du rêve”.

⁵ „Une écriture éclatée qui ne dédaigne pas Internet et Compuserve et qui dit, dans un langage postmoderne, le drame d'un génocide, l'anéantissement d'une famille, et ses conséquences sur une lignée brisée qui n'arrive plus à se reconstituer”.

⁶ Dla porządku dodajmy, że Morte Himmelfarb, emigrant z Europy Wschodniej, który pracuje nad fałszywymi mesjaszami w historii judaizmu, pojawia się w powieści *La Québécoise* jako projektowana przez narratorkę postać, będąca *alter ego* zarówno narratorki, jak i samej pisarki.

ca, który także pochodził z Kałuszyna, był od niego o pięć lat starszy i zapewne spotkali się nie raz na ulicach miasta. Chłopiec prawdopodobnie zginął w obozie w Treblince. Odkrycie to wywiera na nim piorunujące wrażenie. Nie mogąc znaleźć spokoju w realnym świecie, tworzy swoje wirtualne *alter ego* w internecie, gdzie przedstawia się najczęściej jako Rywka Himmelfarb, czyli siostra zamordowana w obozie koncentracyjnym. Po wizycie w Waszyngtonie postanawia jednak zmienić tożsamość i staje się Dawidem Morgenszternem, przyjmuje zatem życiorys chłopca z muzeum, z tą różnicą, że dopisuje do niego bardzo konkretne szczęśliwe zakończenie. Jakież jest zdumienie głównego bohatera, gdy wkrótce odbiera telefon od mężczyzny, który przedstawia się jako... Dawid Morgensztern! Na dodatek opowiada o swoim życiu, które idealnie odpowiada temu, co stworzył sam Himmelfarb. Ten ostatni, osłupiały, ucieka w świat wirtualny, gdzie na forum odnajduje nowego uczestnika, który przedstawia się jako Michel Himmelfarb i precyzyjnie opisuje swoją (jego?) historię. Tak oto prawdziwy Himmelfarb staje się Morgenszternem, przyjmuje jego wygląd. Michel podejrzewa, że żyje z duszą dybuka (z hebr. דיבוק, *dibuk* – „przylgnięcie”), czyli ducha zmarłego, który nie może zaznać spokoju i szuka osoby, której ciałem mógłby zawładnąć. Tym samym Robin po raz kolejny sięga po temat rozdwojenia (Lord, 1997: 29), pojawiający się także w innych opowiadaniach tomu. Zresztą w całej swej twórczości pisarka bezustannie odczuwa potrzebę, by „mówić o [swojej – J.W.-R.] rodzinie, [by – J.W.-R.] zaprezentować imaginarium i potencjał pamięci kultury żydowskiej” (Robin, 1989: 39).

Z kolei *Le cheval blanc de Lénine ou L'Histoire autre* to powieść opublikowana w roku 1979, stanowiąca ważną zmianę w refleksji autorki: z historyka przeobraża się ona w autobiografkę, która na podstawie strzępków informacji stara się zrekonstruować przeszłość swej rodziny. Sama autorka podkreśla z całą mocą, że jest to także przejście do pisarstwa hybrydycznego, *écriture hybride* (Robin w wywiadzie udzielonym Casanovie, Leschi i Wahnich, 2011). Niemniej jednak, co zauważa Mary Jean Green, Robin „nie porzuciła całkowicie swojego pierwszego zawodu. W dalszym ciągu pisze Historię, lecz – jak pokazuje podtytuł jej powieści – to *Historia inna*” (2007: 209). Fragment, który doczekał się polskiego przekładu, dotyczy głównego wątku powieści: rzekomego spotkania (będącego tak naprawdę czystą fantazją) ojca narratorki z Leninem w czasie odwrotu wojsk bolszewickich pod wpływem naporu armii polskiej. Autorka opisuje prawdziwą historię swojego ojca na własnej stronie internetowej, wzbogacając ją o genezę powstania powieści:

Kiedy mój ojciec wrócił – byłem wtedy małą dziewczynką i zaczęłam chodzić do szkoły – miał w zwyczaju opowiadać mi wieczorami różne historie, historie ze sztetla, mówił także o swojej funkcji rewolucyjnego przywódcy. Historia, która posłużyła następnie jako jądro narracyjne w *Le cheval blanc*, miała różne warianty. Wiecie, że dzieci lubią słuchać zawsze tej samej

historii. Mówią: „Opowiedz mi o Sinobrodym”. Ja prosiłam: „Opowiedz mi historię o marszu na Warszawę”. Z przyjemnością opowiadał wciąż od początku, ale zauważyłam, że zmieniał się wiele szczegółów. Historia zawsze była taka sama, opowiadała zawsze o tych samych wydarzeniach, kwestie wypowiedane przez bohaterów brzmiały tak samo, lecz tożsamość postaci, która rozmawiała z moim ojcem, przybierała najdziwniejsze warianty. Raz był to anonimowy dowódca, którego imienia nie pamiętano, a który stanął na czele regimentu, innym razem był to sam Tuchaczewski, wielki marszałek, który stał na czele oddziału, a jeszcze kiedy indziej Budionny, inna wielka postać wojny domowej. Natomiast w chwilach zupełnie wyjątkowych do mojego ojca zwracał się Lenin we własnej osobie. Wydawało mi się to zdumiewające.

Wreszcie *Gratok*... to krótkie opowiadanie przedstawiające dzieciństwo żydowskiej dziewczynki w Paryżu w czasie okupacji hitlerowskiej. Główna bohaterka i zarazem narratorka opisuje swój świat zbudowany z dwóch części: tej ciemnej i milczącej, czyli świata zamykającego się w ścianach kryjówki, w której nie wolno mówić, oraz rozświetlonej, radosnej i głośnej, czyli świata swojej francuskiej opiekunki. Owa dychotomia ujawnia się także w stosunku dziecka do języka: oto język francuski staje się językiem życia, wszystkiego tego, co dobre, radosne, pozytywne, natomiast jidysz to język śmierci, zmarłych, język ucieczki i strachu. Tytułowy Gratok to miś o wschodniosłowiańsko brzmiącym imieniu, główny towarzysz bohaterki. W tekście pojawiają się przede wszystkim odniesienia do otaczającej narratorkę rzeczywistości francuskiej, której chciałaby się stać integralną częścią, ale także liczne odwołania do geografii i historii Europy Środkowej, kraju przodków i umarłych.

Kałuszyn terazniejszy, przeszły, niemożliwy

Kałuszyn stanowi w zasadzie główną oś w wielu tekstach Robin. Tak jest między innymi w przypadku *Nieznanego dybuka*: Kałuszyn to miejsce, gdzie urodził się główny bohater opowiadania, a także chłopiec będący jego *alter ego*. Toponim ten pojawia się także w powieści *Le cheval blanc de Lénine ou L'Histoire autre*. Przypomnijmy: główne zdarzenie opisane we fragmencie przetłumaczonym na język polski ma miejsce w Kałuszyńie, który tym samym łączy oba teksty. W jakiś sposób koresponduje z nimi także *Gratok*... z całym wachlarzem toponimów i elementów kulturowych odsyłających między innymi do przedwojennej Polski. Ich obecność nie jest przypadkowa, gdyż – jak przekonuje narratorka *Le cheval blanc*... –

Odnaleźć własną tożsamość to przede wszystkim odnaleźć ciało, przeszłość, historię, geografie, czasy i miejsca, a także imiona. Imiona własne,

nazwy miast, miasteczek, równin, nazwy rzek, wielu rzek. Nazywać – nadać imię. (*Krótko mówiąc...*, 49)⁷

Warto zaznaczyć, że w *Nieznanym dybuku* Kałuszyn nie został przedstawiony jako współczesny toponim, w zasadzie także nie tyle jako jeden ze sztetli na terenie przedwojennej Polski, lecz raczej jako miejsce symboliczne, świadczące o zagładzie świata unicestwionego przez Holocaust, czy – jak chce Sadkowski – mityczna przestrzeń tożsamościowa przesycona postpamięcią (2014: 79). Nie przypadkiem właśnie ten toponim odgrywa w pisarstwie Robin kluczową rolę. Rodzice autorki pochodzą z Kałuszyna, jak sama pisze, małego sztetlu kilkadziesiąt kilometrów od Warszawy, skąd w 1932 roku wyemigrowali do Paryża. Ojciec, nie widząc dla siebie innych perspektyw, sympatyzował z partią komunistyczną i aż do wyjazdu piastował w niej nawet dość wysokie stanowisko na poziomie lokalnym. W czasie wojny zaciągnął się do armii francuskiej jako cudzoziemiec, dostał się do niewoli, ale ponieważ figurował na liście jako żołnierz francuski, uniknął okrucieństwa Holocaustu. Już po wojnie opowiedział córce historię rodziny, a wiele z jego opowieści stało się następnie kanwą utworów Robin. Autorka długo dojrzewała do decyzji o odwiedzeniu Polski. W końcu, dzięki uprzejmości Józefa Kwaterki, quebecysty z Uniwersytetu Warszawskiego, trafiła do Kałuszyna, gdzie nie ma śladu po dawnych mieszkańcach, nie ma synagogi ani cmentarza żydowskiego. Była to zatem wyprawa do świata, który już nie istnieje.

Biorąc pod uwagę to, jak ważną rolę Kałuszyn odgrywa w biografii autorki, nic dziwnego, że wraca ona do niego poprzez literackie podróże. Już w tekście *Le cheval blanc de Lénine ou L'Histoire autre*, opublikowanym siedemnaście lat przed zbiorem opowiadań *L'immense fatigue des pierres*, jest on obecny. Jawi się jednak bardziej jako miejsce na wpół konkretne – rodzinne miasto ojca pisarki, na wpół mityczne – jako że to tam dochodzi do spotkania ojca narratorki z Leninem oraz tam umieszcza ona alternatywną historię Żydów po drugiej wojnie światowej:

Niedawno byłem w Kałuszynie – nie poznalibyście waszego sztetlu – jest to obecnie miasto z 400 tysiącami mieszkańców, z czego dwie trzecie to Żydzi. *Warszawa gas* [ulica Warszawska – jid.] została całkowicie odbudowana. [...] obok dawnej synagogi znajduje się biblioteka książek w jidysz im. Pereca, a na parterze tego budynku jest duża sala wystawowa. [...] Choć

⁷ Cytaty z polskich przekładów tekstów Régine Robin oraz z wersji oryginalnych pochodzą z publikacji wymienionych w bibliografii. Wszystkie cytaty opatrzone zostały adekwatnym tytułem oraz numerem strony. „Retrouver son identité, c'est d'abord retrouver un corps, un passé, une histoire, une géographie, des temps et des lieux, des noms aussi. Des noms propres, des noms de villes, de villages, de plaines, des noms de fleuves, beaucoup de fleuves. Donner un nom”. (104)

ludność wciąż odwiedza synagogę, judaizm jest dla niej raczej kulturowym punktem odniesienia niż religijnym. Dziś w mieście dominuje drobny przemysł metalurgiczny i spożywczy [...] Przyjaciele, wznoszę toast za czteromilionową rzeszę naszych braci i siostr w Polsce. (*Krótko mówiąc...*, 54)⁸

Co więcej, o symbolicznym charakterze Kałuszyna świadczyć mogą słowa Lenina z *Krótko mówiąc...*: „Ale twoim krajem jest Polska!” (52)⁹. Kałuszyn symbolizuje tutaj *pars pro toto* Polskę, która zgodnie z legendą jest dla Żydów miejscem odpoczynku wskazanym przez Boga. Przypomnijmy, że słowo „Polin” (hebr., jid. *Pojłn*), oznaczające Polskę, etymologicznie pochodzi prawdopodobnie od hebrajskich słów *po lin*, czyli „odpocznij”. Jak głosi ta legenda, Żydzi wygnani z Europy Zachodniej, w czasie wędrówki na wschód otrzymali od Boga znak w postaci karteczki z napisem „polin”, której znaczenie można interpretować nie tylko jako miejsce chwilowego odpoczynku, ale także miejsce, gdzie można osiedlić się na stałe (por. Baczyński, Będkowski, 2013).

Przedstawiony wcześniej fragment powieści z zarysowaną boleśnie, niemożliwą do zaistnienia historią po Holocaulście kontrastuje z obrazem Kałuszyna umieszczonym w *Nieznany dybuku*. W przypadku polskiego czytelnika Kałuszyn ulegnie zapewne znacznej konkretyzacji. Jeśli toponim ten funkcjonuje w świadomości Polaków, to jako jedno z wielu miejsc, gdzie przed wojną współżyzystowali Polacy i Żydzi, z całym wachlarzem skomplikowanych relacji: od wzajemnej współpracy aż po niechęć i akty agresji. Tę współżyzystencję przerwał wybuch wojny, co Paweł Smoleński, dziennikarz „Gazety Wyborczej”, opisuje następująco:

Wyobraźmy sobie: gdyby całej Polsce wojna zrobiła to co Kałuszynowi – miasteczku między Warszawą a Siedlcami, przeciętym szosą Traktu Brzeskiego – czyli: gdyby znikło 87 proc. obywateli (niektórzy mówią o 82, jeszcze inni o 60 z groszem, ale jakie to ma znaczenie?), leżałoby nas na cmentarzach ponad 20 mln, a nie raptem sześć, łącznie z polskimi Żydami. (2011: on-line)

⁸ „Je suis allé récemment à Kałuszyn – vous ne reconnaitriez pas le vieux shtetl – c’est à présent une ville de près de 40 000 habitants dont les 2/3 appartiennent à la communauté juive. La Warszawa gas a été entièrement reconstruite. [...] Près de l’ancienne synagogue se trouve la grande bibliothèque yiddish « Peretz » au rez-de-chaussée de laquelle s’ouvre un grand hall d’expositions de peintures. [...] Bien que la population continue à aller à la Synagogue, elle vit son judaïsme beaucoup plus comme une référence culturelle que comme un fait religieux. Aujourd’hui c’est la petite industrie métallurgique qui se développe à Kałuszyn et les conserveries alimentaires. [...] Mes amis, je lève mon verre à nos quatre millions de frères et sœurs de Pologne”. (*Le cheval blanc...* 115–116)

⁹ „Mais ton pays c’est la Pologne”. (*Le cheval blanc...* 111)

Tekst dziennikarski podejmuje niezwykle dialog z tekstem literackim, jako że w *Nieznanym dybuku* autorka umieszcza wyobrażoną rozmowę głównego bohatera z przyjaciółką na temat nieodbytej wizyty w Kałuszynie, w czasie której Michel Himmelfarb opisuje ogrom tragedii:

Nie ma nic do oglądania w Kałuszynie.
Nic. Nic.
Ani starego cmentarza
Ani nowego cmentarza
Ani synagogi
Ani domu matki z wielkim krzakiem róży
Ani cukierni dziadka
Ani starego rynku nie! Pewnie jeszcze jest stary rynek ale
Nie ma Szlojme
Nie ma Mortre
Nie ma Icika
Nie ma Szewe (*Nieznany dybuk*, 125)¹⁰

Dodajmy, że Smoleński kreśli niemal identyczny obraz jak ten zarysowany przez neoquebecką pisarkę:

Nastała pustka. Tak to wygląda na starych zdjęciach i tak po prostu musiało być, bo za wielu zabrakło. Pustka wrzeszczała, lecz nikt się tym nie przejmował. Przez pięć lat poprzedzających pustkę doświadczono tyle, że każdy bardziej patrzył swego, mościł się, chciał znowu uwić rozgracone gniazdo. A pustka? Niech sobie wrzeszczy. Przyjdzie jeszcze czas, by jej posłuchać. (Smoleński, 2011: on-line)

Kałuszyn, jeśli znany jest opinii publicznej w Polsce, to zapewne głównie za sprawą umieszczonej przy wejściu do kościoła macewy, którą wieńczy napis: „Kałuszyn 1939 – Polaków 3000, Żydów 6500”. Macewa pojawia się także w tekście napisanym przez Himmelfarba:

Powiadają, że kiedyś jakiś chłop znalazł na polu płytę nagrobną z hebrajskimi napisami.
Poszedł do księdza, młodego księdza.
Ksiądz umieścił płytę w kościele w Kałuszynie,

¹⁰ „Il n’y avait plus rien à voir à Kałuszyn./ Rien. Rien./ Ni le vieux cimetière/ Ni le nouveau cimetière/ Ni la synagogue/ Ni la maison de ma mère avec un grand rosier devant/ Ni la confiserie de mon grand-père/ Ni la place du vieux marché/ Non! Il y a sans doute encore la place du vieux marché mais/ Plus de Shloyme/ Plus de Mortre/ Plus de Itsik/ Plus de Sheve” (*Le dibbuk inconnu*, 60–61).

przy kropielnicy. W ten sposób ludzie robiąc znak krzyża stają
twarzą w twarz przed kamieniem nagrobnym i napisem:

Kałużyn w roku 1939

3000 Polaków

6500 Żydów. (*Nieznany dybuk*, 126)¹¹

Pustka i nieobecność są także w opowiadaniu w relacji z wizyty głównego bohatera w muzeum Auschwitz-Birkenau. Nie jest to opowieść jednego z wielu turystów pragnących odwiedzić to przerażające miejsce zagłady, lecz świadectwo człowieka poszukującego desperacko śladów swej zamordowanej w tym obozie rodziny. Poza niewysłownym szokiem, który odczuwa większość osób odwiedzających Auschwitz-Birkenau, niezależnie od narodowości¹², Michel Himmelfarb przepełniony jest poczuciem pustki. Jak sam stwierdza, „tam nie było grobów, na których można byłoby zostawić kamyki” (*Nieznany dybuk*, 122)¹³. Tworzy się więc swoista gradacja, poczynawszy od wspomnianych wcześniej zdezastrowanych miejsc pamięci, aż po miejsce pomordowania milionów osób, gdzie nie ma nawet grobów, przy których, zgodnie z tradycją żydowską, można by uczcić zmarłych. Mamy zatem kolejny przykład z jednej strony spojrzenia jednostkowego, a z drugiej – osoby, która reprezentuje kulturę współlegzystującą z kulturą polską, współtworzącą ją, ale już nieobecną.

Polacy i Żydzi: trudne relacje

Kałużyn nie jest jedynym ważnym toponimem w literackich tekstach Robin przełożonych na język polski. Wiele toponimów odsyła do historii i geografii Polski oraz do trudnych relacji polsko-żydowskich. I tak dla głównego bohatera *Nieznanego dybuka* Polska to, jak pisze sam Himmelfarb, „[k]raj śmierci! [...] / Płyty nagrobne, martwe miasta, cmentarze. / Cisza. Zielsko. To wszystko” (*Nieznany dybuk*, 126)¹⁴. Dodatkowo główny bohater podkreśla fakt nieistnienia dawnego

¹¹ „On raconte qu’un jour un paysan trouva une stèle dans un champ, une stèle avec une calligraphie hébraïque./ Il alla chercher le curé, un jeune curé./ Le curé fit mettre la stèle dans l’église de Kałużyn, près du bénitier. Si bien qu’en faisant le signe de croix, les habitants se trouvent désormais face à face avec cette pierre tombale et avec un petit écriteau qui dit:/ Kałużyn en 1939:/ 3000 Polonais/ 6500 Juifs” (*Le dibbouk inconnu*, 62-63).

¹² Warto przeczytać niezwykle emocjonalną relację z wizyty w oświęcimskim muzeum Sophie Grenier-Héroux, dziennikarki kanadyjskiej Agence Science Presse (Grenier-Héroux, 2005).

¹³ „Il n’y avait pas de tombes sur lesquelles poser ces cailloux” (*Le dibbouk inconnu*, 59-60).

¹⁴ „Pays de mort! [...] Des stèles, des villes mortes, des cimetières./Le silence. L’herbe folle. Un point, c’est tout” (*Le dibbouk inconnu*, 62).

świata, posługując się cytatem z *Ubu króla* Alfreda Jarry'ego: „To historia, która dzieje się w Polsce, czyli nigdzie” (*Nieznany dybuk*, 126)¹⁵.

W tym wypadku, zgodnie z klasyfikacją Anny Majkiewicz, mamy do czynienia z cytatem nieoznakowanym, należącym do implicytnych wskaźników nawiązania intertekstualnego (2008: 111). Przypomnijmy, że u francuskiego dramaturga słowa te odnosiły się do Polski wymazanej wtedy z mapy Europy przez zaborców, choć tak naprawdę nie należy przywiązywać zbytnej wagi do wyboru akurat naszego kraju na miejsce akcji, jako że sztuka *Ubu król* ma charakter uniwersalny, natomiast u Robin Polska z cytatu już nie istnieje, ponieważ nie ma już kraju jej rodziców, Polski sprzed zagłady, w której społeczność żydowska stanowiła duży odsetek mieszkańców¹⁶. Koniec tego świata opisała już metaforycznie w *Krótko mówiąc...*:

Jestem wiatrem, który smaga z całej siły sztetl, nieprzyjazną ziemię, na której trzeba żyć, jestem bezksiężycową nocą i zieloną wodą rzek, jestem geografią naszych cierpień, jestem – ja – Polska – kłos żyta – wiatr. Coś ze mnie w Europie Środkowej, gdzie wiatr wieje w jidysz – stary piec – synagoga – marzenia – Nierealne. (*Krótko mówiąc...*, 49)

Dojmujące uczucie pustki i nieobecności ilustruje pisarka także w *Nieznanym dybuku*, wspominając zniszczone cmentarze żydowskie na terenie Polski: „Połamane płyty nagrobne w Otwocku / Zdziczałe bryły w Łomży / Poprzewracane nagrobki w Ożarowie / Nieprzeliczony las powykrzywianych płyt nagrobnych / w Szydłowcu” (*Nieznany dybuk*, 126)¹⁷. Jeśli sprawdzić kolejno wymienione toponimy, to okaże się, że mogą one pełnić rolę symbolu wskazującego po pierwsze, na zniszczenia dokonane przez nazistów w czasie wojny, po drugie, na brak szacunku wobec żydowskich nekropolii ze strony współczesnych Polaków. Sięgnijmy po opis kirkutu w Otwocku, pochodzący ze strony internetowej poświęconej żydowskim cmentarzom w Polsce:

Okres Zagłady cmentarz przetrwał w relatywnie dobrym stanie. Po wyzwoleniu opuszczona nekropolia powoli popadała w zapomnienie i niszczała. Rozwijająca się roślinność pochłaniała kolejne partie cmentarza, znikaly też nagrobki, wykorzystywane jako materiał budowlany czy tarcze ściernie w szlifierkach. Niektórzy mieszkańcy twierdzą, że część macew skra-

¹⁵ „C'est une histoire qui se passe en Pologne, c'est-à-dire nulle part” (*Le dibbouk inconnu*, 62).

¹⁶ Régine Robin wyjaśnia, że pisze po to, by znaleźć jakieś miejsca zaczepienia zamiast nieistniejących miejsc pamięci, takich jak Polska, Europa Środkowa i Wschodnia, gdzie – po roku 1945 – nic już nie zostało (por. Sadkowski, 2011: 189).

¹⁷ „Les stèles brisées d'Ottock / Les blocs redevenus sauvages de Lomza / Les pierres tombales couchées d'Ozarow / La forêt innombrable des stèles de guingois de Szydłowiec” (*Le dibbouk inconnu*, 62).

dziono i po zeszlifowaniu wykorzystano jako płyty nagrobne na miejscowym cmentarzu katolickim. Wiele grobów zostało rozkopanych w poszukiwaniu kości, odsprzedawanych później studentom medycyny, praktykującym w otwoczych szpitalach. (Bielawski, 2009: on-line)¹⁸

O ile w oryginale zacytowany fragment to dowód na zagładę kultury, o tyle w polskim przekładzie może to być także swoisty wyrzut sumienia dla Polaków, którzy, nie dbając o pozostawione nekropolie żydowskie, negują integralną część własnej historii. Bardzo trafnie takie paradoksalne podejście do własnej przeszłości opisuje Agata Tuszyńska:

[j]esteśmy pamięcią. Tym, co pamiętamy. I tym, co o nas pamiętają inni. Coraz częściej myślę, że bardziej jeszcze jesteśmy niepamięcią. Tym, co zapominamy. Co w geście samoobrony wymazujemy z pamięci, wypieramy ze świadomości, omijamy w myślach. Unieważniamy, żeby było łatwiej lub lżej, żeby nie bolało ani nie przypominało bólu. (2005: 9–10)

Co ważne, ta negowana część historii Polski stanowi także, nieco podskórnie, część nas samych, o czym przekonuje reżyser teatralny Michał Zadara:

Mam poczucie, że jestem coraz bardziej sobą. [...] I miałem też poczucie, że to ma coś wspólnego z żydowskością. To zawsze wydawało mi się kluczowe dla dla mojego własnego życia. [...] Nie jestem Żydem, ale na studiach w Stanach niezmiennie odnajdywałem się w towarzystwie wschodnioeuropejskich Żydów. I to było dość osobliwe. Siedzieliśmy w akademiku przy stole w kuchni z ludźmi z różnych amerykańskich miast i z Izraela i wszyscy wyglądaliśmy tak samo: bladzi, chudzi, z ciemnymi włosami. Rozmawialiśmy i okazywało się, że wszyscy nasi dziadkowie lub pradiadkowie mieszkali 200 kilometrów od siebie. To nie był klub przyjaźni osób pochodzenia wschodnioeuropejskiego, tak się po prostu składało. Musiałem rozwikłać tę tajemnicę, zmierzyć się z tym, skąd jestem, bo w przeciwnym razie zostałyby we mnie pustka nie do wypełnienia. (2014: 19)

Nieodparta chęć czy też konieczność zmierzenia się z własną przeszłością, uczynienia rachunku sumienia to uczucia nieobce wielu Polakom. Stereotyp dzielnych i bohaterskich rodaków, którzy zawsze wspierali swych żydowskich sąsiadów jeszcze przed wybuchem wojny i już w czasie okupacji hitlerowskiej, został niedawno podważony przez Jana Tomasza Grossa, polskiego historyka mieszkającego w Stanach Zjednoczonych, opisującego zamordowanie Żydów w Jedwabnem. W kontekście niedawnej debaty na temat publikacji

¹⁸ Podobnie jest w Łomży, gdzie, tak jak w Otwocku, od kilku lat trwają prace porządkowe i konserwatorskie, oraz w pozostałych wymienionych miastach (por. Bielawski, 2009: on-line).

Grossa Kałuszyn będzie zapewne także kojarzył się z Jedwabnem, o czym wspomina zresztą dziennikarz „Gazety Wyborczej”:

W telewizji nie powiedzieli ani słowa o Kałuszynie. Lecz kiedy ten Gross napisał o Jedwabnem, okazało się, że sprawa z małego miasteczka gdzieś w Polsce stała się ogólnoswiatowa i dotyczy innych miasteczek gdzieś w Polsce, choćby z Rzeszowszczyzny czy Kieleckiego. (Smoleński, 2011: on-line)

Potwierdzają tę opinię liczne wpisy internautów na forum „Gazety Wyborczej” pod artykułem Smoleńskiego. Powróćmy do analizowanych tekstów Robin w wersji polskiej: już sam toponim Kałuszyn (a w analizowanych tekstach mamy ich przecież więcej) wywoła zapewne szereg zróżnicowanych konotacji w obrębie pojęć: Kałuszyn – Jedwabne – Gross – antysemityzm – relacje między Polakami i Żydami.

W kontekście przekładowym ciekawą wędrówkę tekstu oryginalnego w tłumaczeniu opisuje Anna Szczęśny. Zajmuje się ona przypadkiem, gdy tekst tłumaczony z języka A, zawierający wiele odniesień do języka i kultury B, zostaje przetłumaczony właśnie na język B. Badaczka nazywa to zjawisko retranslacją kulturową i definiuje jako „sytuację powrotu – powrotu do otoczenia naturalnego i kulturowego, który ma miejsce w tłumaczeniu, jednak bynajmniej nie za przyczyną retranslacji jako takiej, lecz z powodu zasadniczej zmiany perspektywy” (Szczęśny, 2012: 328). Opisując zmianę perspektywy, Szczęśny podkreśla, że mamy tu do czynienia z perspektywą odwróconą, czyli całkowitym odwróceniem relacji „swój” – „obcy” (w znaczeniu „inny”). Takie zjawisko, jak się wydaje, cechuje także polskie przekłady analizowanych tekstów Robin. W ich przypadku na pozór mamy do czynienia z równoważnością przestrzenną z jednej strony na poziomie świata przedstawionego w opowiadaniach i fragmencie powieści, z drugiej zaś na poziomie przestrzeni właściwej dla kultury docelowej. Jednak ta równoważność jest tylko pozorna, jako że autorka kreśli obraz Polski istniejącej jedynie w jej wspomnieniach i wyobrażeniach. To obraz kraju widzianego oczami protagonistów poszukujących własnej żydowskiej tożsamości, jakichś, także bardzo konkretnych punktów zaczepienia. Mamy zatem do czynienia z opisywanym przez Szczęśny przypadkiem wspomnianej wcześniej perspektywy odwróconej, w której to, co dla polskiego odbiorcy z pozoru znane, przefiltrowane zostało przez perspektywę Innego. Polski czytelnik odczyta zapewne analizowane teksty przede wszystkim przez pryzmat polskiej kultury, związanej w przeszłości w sposób nieunikniony z kulturą żydowską. Jeśli dostrzeże możliwość innego oglądu, na przykład ogromną wyrwę w społeczeństwie spowodowaną przez eksterminację Żydów, czy też współistnienie losów obu narodów, a może także własny obowiązek ocalenia miejsc pamięci społeczności żydowskiej, będzie to swoiste otwarcie horyzontów, zgodnie z tezą Bożeny Tokarz, że „przekład otwiera nowe drogi rozumienia różnych punktów widzenia” (2010: 233). Taką możli-

wość daje z pewnością cytowana już wcześniej, wymyślona powojenna historia Kałuszyna, stworzona przez ojca głównej bohaterki w *Le cheval blanc de Lénine ou L'Histoire autre*.

Dodatkowo teksty skoncentrowane na tematyce polsko-żydowskiej w czasie wojny, w tym szczególnie teksty Robin, mogłyby sprowokować Polaków do refleksji dotyczącej obowiązku, jaki na nich ciąży, by ocalić od zapomnienia ważne dla diaspory żydowskiej miejsca. Wspomina o tym zresztą przywoływany już wcześniej Zadara:

W każdym języku, jaki znam, odpowiedzialność ma w swojej podstawie słowotwórczej „odpowiedź”. Jest więc rozmową z przeszłością i terażniejszością. Nie ma przeszłości, która nas nie dotyczy. W tym sensie jesteśmy odpowiedzialni za zło, które stało się w tym kraju. W tym sensie jesteśmy odpowiedzialni za Jedwabne. Ja jestem osobiście odpowiedzialny, dlatego że pytany o Jedwabne muszę odpowiedzieć. Nie mam wyjścia. (2014: 19)

Bliskie, dalekie, „dalekie”, „bliskie” – nowe schematy operacji przekładowej

Powrót pisarki do świata sprzed Holocaustu pozwala przeżyć czytelnikowi swoistą podróż w czasie i przestrzeni¹⁹. Oba pojęcia odsyłają między nimi do zapożyczonego z rozważań Bachtina i jego dialogu kultur konceptu czasoprzestrzeni (chronotopu), który na gruncie przekładoznawczym stał się inspiracją dla Tokarz.

Wróćmy na chwilę do myśli Bachtina. Kluczową rolę w jego myśli zajmuje różnojęzyczność (gr. *heteroglossia*) – „prawdziwym środowiskiem, w którym żyje i kształtuje się wypowiedź, jest zdialogizowana różnorodność” (1982: 98). Chodzi zatem o różnorodność języków w powieści, polegającą na obecności między innymi mowy pozornie zależnej, cytatów, wykorzystania różnych konwencji literackich i idiolektów. W samej definicji różnojęzyczności pojawia się dialogiczność, drugi z konceptów bliskich Bachtinowi. Jest to, jak zauważa Michał Paweł Markowski,

naturalne nastawienie żywego słowa, ale także najważniejsza właściwość utworu literackiego, sprzeciwiająca się traktowaniu go jako autonomicznej, samowystarczalnej całości. Każdy utwór jest repliką w toczącym się od dawna dialogu językowym i każdy zapowiada (antycypuje). (Markowski, w: Burzyńska, Markowski, 2006: 164)

¹⁹ Można by dopatrywać się tu pewnych analogii z pojęciem *hors-lieu*, bycia poza miejscem, tak ważnym dla samej Robin (por. Sadkowski, 2011: 177).

Nawiązując do Bachtina, Tokarz proponuje, aby badać chronotop w powiązaniu z samym przedmiotem artystycznym, w kontekście komunikacji (nadawca – odbiorca), oraz przez pryzmat relacji utworu literackiego do rzeczywistości zewnętrznej (2010: 9). Jak zauważa badaczka, czasoprzestrzenie z jednej strony autora i czytelnika oryginału, a z drugiej strony „drugiego autora” (Legeżyńska, 1999), czyli tłumacza i czytelnika przekładu, najczęściej różnią się w zależności od czasu i miejsca odbioru (Tokarz, 2010: 10). Nie zapominajmy, że przekład nie funkcjonuje przecież nigdy w próżni, o czym pisze choćby Barbara Folkart: „Cytujemy, parafrazujemy, tłumaczymy zawsze z punktu widzenia pewnej pozycji w przestrzeni społeczno-kulturowej, czasowej, geograficznej. Nie potrafilibyśmy z tego powodu na nowo przekazywać nie dodając nic od siebie” (1991: 14).

Weźmy pod uwagę schemat komunikacji w przekładzie: rzecz jasna, wymienić musimy takich uczestników komunikacji jak: nadawca (oryginału), odbiorca (przekładu) oraz tłumacz jako pośrednik, czyli z jednej strony odbiorca, z drugiej nadawca. W akcie komunikacji obecne są następujące elementy: komunikat, kod językowy wyjściowy i docelowy, czas i przestrzeń powstania oryginału oraz czas i przestrzeń powstania przekładu. W przypadku *Nieznanego dybuka* i pozostałych przełożonych na język polski tekstów Robin schemat ten zyskuje niezwykle wymiar, wynikający przede wszystkim z wielokulturowości czy też heterogeniczności oryginału należącego do nurtu neoquebeckiego. Zaczniemy od tego, że autorka – która określa siebie jako „allofonkę pochodzenia francuskiego”, będącą jednocześnie na zewnątrz kultury quebeckiej i wewnątrz niej (Sadkowski, 2011: 171), tworzącą głównie dla quebeckiego odbiorcy – pisze utwór, którego świat przedstawiony to przede wszystkim kultura francuska (miejsce zamieszkania głównej postaci), niosąca dla Quebecczyka cały wachlarz niezwykle złożonych konotacji. Dość przypomnieć, że w tradycji prowincji kultura francuska to z jednej strony synonim kultury wysokiej, modelu, jaki należałoby naśladować. Jeśli chodzi o język, jak przypomina Krzysztof Jarosz, takiego zdania była w latach sześćdziesiątych XX wieku część intelektualistów quebeckich, którzy postulowali, że

w Ameryce Północnej przeciwwagą dla angielskiego może być tylko francuski standardowy, czyli traktowana jako wzorzec i punkt odniesienia dla regionalnych odmian tego języka „paryska” wersja francuszczyzny. (2004: 194)

Z drugiej strony kanadyjscy frankofoni pragną jednak podkreślić swą północnoamerykańskość, przez którą – jak podkreśla Jarosz – nie należy rozumieć

utożsamiania z językiem i kulturą Stanów Zjednoczonych Ameryki, lecz fakt historycznej, kulturowej i językowej odmienności, zarówno wobec Francji, jak i anglofonńskiej Kanady i USA, odmienności podszytej wszak poczuciem fascynacji zarówno kulturą francuską, jak i anglosaską. (2004: 194)

Mimo iż niedługo minie pół wieku od czasu Spokojnej Rewolucji w Quebecu, kiedy dała o sobie znać złożona relacja fascynacji kulturą francuską oraz negacji jej dominującej pozycji, francuskie pochodzenie pisarza oraz umiejscowienie akcji we Francji wciąż wywołuje w prowincji skomplikowany system konotacji. Zresztą sama Robin w powieści *La Québécoise* zauważa, że pochodząca z Francji narratorka traktowana jest przez Quebeczyków jako „przeklęta Francuzka” (Robin, 1983: 132). Tym samym, zdaniem Sadkowskiego, zostaje ona wykluczona ze wspólnoty mieszkańców prowincji, jako że jest obca wobec wartości i konotacji kulturowych (2011: 176).

W przełożonych na język polski tekstach Robin Quebec jest nieobecny, mocno zaznacza się natomiast tło francuskie. Dla przykładu przyjrzyjmy się *Gratokowi* z jego wachlarzem odniesień. Oto narratorka zdradza w swej rozmowie z Juliette, francuską opiekunką, jak wyobraża sobie swoją przyszłość: „Wiesz, kiedy będę duża, będę mówiła po francusku, tak jak ty. Będziemy hałasować i zapalimy wszystkie światła. Będę mówić po francusku, nie w jidysz, bo jidysz to język śmierci” (*Gratok...*, 51)²⁰. By ten cel osiągnąć, jest najlepszą uczennicą w klasie, a jej ulubioną książką staje się *Petit Larousse illustré* (*Gratok...*, 92). Ponadto „[m]ała była szczęśliwa w szkole państwowej, gdy uczyła się o »naszych galijskich przodkach«, o pięknym ośmiobocznym kształcie Francji, czytała *Tour de France de deux enfants*, a jej ulubionymi poetami byli Lamartine i de Musset” (*Gratok...*, 52)²¹.

Z kolei narratorka *Krótko mówiąc...* przywołuje historyczne i kulturowe dziedzictwo francuskie, które za wszelką cenę chciałyby oswoić:

Nie ma sztetlu. Jest kultura, ta prawdziwa, jest Historia – ta prawdziwa, historia Francji. Jest geografia. Doskonały ośmiobok o umiarkowanym klimacie, różnorodność naszych krajobrazów, czystość naszego nieba w Touraine, nasze granice, prawie naturalne. (*Krótko mówiąc...*, 50)²²

Tym samym wszystkie elementy bliskie czytelnikowi francuskiemu mogą stać się „elementami obcości”, zgodnie z terminologią Romana Lewickiego (2000), dla niefrancuskojęzycznego czytelnika, w tym także dla czytelnika polskiego²³.

²⁰ „Tu sais, quand je serai grande, je parlerai français comme toi. On fera du bruit et on allumera toutes les lumières. Je parlerai français, pas le yiddish parce que le yiddish, c’est la langue de la mort” (*Gratok...*, 91).

²¹ „la petite, c’est à l’école de la République qu’elle était heureuse avec nos ancêtres les Gaulois, la belle forme hexagonale de la France, le *Tour de France de deux enfants*, et ses poètes s’appelaient Lamartine et de Musset” (*Gratok...*, 94).

²² „Plus de sztetl. Place à la culture, la vraie, place à l’Histoire, la vraie, l’Histoire de France. Place à la géographie. L’hexagone parfait au climat tempéré, la variété de nos paysages, la pureté de nos ciels en Touraine, nos frontières presque naturelles” (*Le cheval blanc...*, 50).

²³ Dodajmy, że pisarka sama często ucieka się do sygnałów obcości w swoim pisarstwie, i tak na przykład w *La Québécoise*, jak pisze Sherry Simon (1994: 131), pojawiają się

Analogicznie stanie się z kulturą obcą w oryginale, która, obecna we wspomnieniach bohatera związanych z Polską, będzie zapewne postrzegana przez quebeckiego czytelnika jako nieco wyidealizowany kraj dzieciństwa. Kultura odsyłająca do Polski współczesnej stanie się „swojska” dla przekładu na język polski, ale tylko pozornie, gdyż będzie inaczej konceptualizowana przez autora, opisującego ją z punktu widzenia osoby poszukującej swych żydowskich korzeni, a inaczej przez odbiorcę polskiego. Nastąpi zatem ciekawe przesunięcie akcentów: to, co konkretne dla czytelnika oryginału, nie zostanie zapewne zrozumiane przez czytelnika przekładu, z tym však zastrzeżeniem, że odbiór będzie inny w przypadku czytelnika francuskojęzycznego z Francji, a inny dla czytelnika z Quebecu, z kolei to, co nieco mgliste, nie do końca znane, stanie się bardzo konkretne i realne dla odbiorcy polskiego. Jest to element wpisujący się we wspomniane wcześniej „bycie na zewnątrz”, charakterystyczne dla wielu dzieł neoquebeckich, innymi słowy, obecność w dziele literackim obcej kultury, niezwiązanej z kulturą oryginału, ale właściwej neoquebeckiemu pisarzowi.

Owa pozorna swojskość tekstu Robin w polskim przekładzie, którą można odnaleźć na przykład w *Nieznany dybuku*, *Gratoku...* i *Krótko mówiąc...* ulega ciekawemu zaburzeniu. Polski przekład tekstu Robin powoduje, że historia opisana przez autorkę zatacza koło i „wraca” niejako do Polski, co nie oznacza jednak, że jego odbiór będzie w pełni tożsamy z założeniami autorki: i tak obraz sztetli, historia Żydów, a zwłaszcza Żydów z Europy Środkowej i Wschodniej, zostaną inaczej skonceptualizowane przez czytelników kolejno: quebeckiego, francuskiego i polskiego. Czy jednak kiedykolwiek odbiór dzieła literackiego może być w pełni tożsamy z tym, czego chce autor? Jak zaznacza Majkiewicz,

na skutek różnic kulturowych (zatem i mentalnych) prawie nigdy nie będzie możliwe całkowite zrozumienie przez odbiorcę przekazywanych treści (nawet w komunikacji jednojęzycznej), gdyż obiektywnie istniejące przedmioty z powodu różnic w odbieraniu i postrzeganiu świata mogą przywoływać różnorodne konotacje [...] i w ten sposób uzyskiwać inną głębię semantyczną. (2006: 198)

Analiza przetłumaczonych na język polski tekstów Robin pokazała nam wyraźnie, że czasem całkiem oswojona i bliska rzeczywistość może stać się obca. Przekład pozwala zatem zobaczyć to, co jest zarazem bliskie i dalekie. Taka cecha

dwie grupy problemów językowych nierozzerwalnie związanych z kulturą: po pierwsze, są to sygnały obcości zawarte w języku funkcjonującym w przestrzeni publicznej, a zatem listy pojęć, afisze, toponimy, fragmenty gazet, programy telewizyjne, wyniki ligi hokejowej, po drugie zaś, fragmenty odsyłające zarówno do pamięci indywidualnej narratorki, jak i do pamięci zbiorowej, które autorka bezustannie konfrontuje z własnym niequebeckim dziedzictwem, związanym z dzieciństwem i młodością spędzonymi we Francji oraz z żydowskim pochodzeniem.

jest zresztą typowa dla tekstów tłumaczonych, ale także oryginalnych, traktujących między innymi o losie polskich Żydów. Warto w tym miejscu wspomnieć słowa Anki Grupińskiej, która we wstępie do zbioru relacji dwunastu polskich Żydów, opublikowanego niedawno przy wsparciu Muzeum Historii Żydów Polskich, kreśli następujący obraz:

Obrazy zamrożone w słowach. Ludzie widma i historie nieistniejące. Pamięć tych, którzy opowiadają, jest dla nich i jest dla nas. Im buduje skomplikowaną tożsamość, nas łączy z nimi. Te polskie opowieści żydowskie są ciągle jak opowieści afrykańskie: inne, obce, nie nasze. Przyswajamy je powoli, w małych kawałkach. I choć nie staną się już nigdy naszymi opowieściami, to może jako te cudze będą bardziej bliskie, mniej inne i mniej obce. (2013: 7)

W ten sposób ma miejsce zjawisko opisywane przez cytowaną już wcześniej Tokarz („przekład otwiera nowe drogi rozumienia różnych punktów widzenia”, 2010: 233), która stwierdza także, iż „[s]chodzenie do cudzych korzeni jest zawsze odkrywaniem własnych korzeni w procesie przekładu artystycznego” (2010: 41).

Podsumowanie

W kontekście powyższych rozważań trudno mówić o typowym schemacie procesu przekładu, w którym w grę wchodzi transfer międzykulturowy, czyli odbywający się między kulturą wyjściową i docelową. Jak zauważa Sherry Simon, model transferu międzykulturowego zakładał interakcję między dwiema społecznościami i dwoma obszarami językowymi. Nie jest jednak możliwe mówienie o zbieżności między językiem i kulturą, jeśli – jak zauważa Simon – nie posiadają już one jasno ustalonych konturów (1994: 180). Z kolei Jacques Derrida zauważa, że teoria przekładu bardzo często traktuje operację przekładową jako transfer z jednego języka do drugiego, nie bierze natomiast pod uwagę możliwości pojawienia się wielu języków w jednym tekście (por. Simon, 1994: 178).

Oczywiste jest, że teksty oryginalne, które są heterogeniczne, czyli – jak chce Kwaterko – oscylują w sposób postmodernistyczny między sensami i dyskursami (2003: 224), każą nam na nowo przemyśleć proces przekładu rozumiany jako komunikacja między dwiema kulturami. Podobny jest zresztą postulat Simon:

Przyzwyczajeni jesteśmy do tego, by postrzegać przekład jako operację przeniesienia *jednego* tekstu, napisanego w jakimś *jednym* języku, należącego do *danej* kultury, do nowego otoczenia językowo-kulturowego. A co się dzieje, gdy języki i kultury „wyjściowe” są mnogie? Należałoby wtedy na nowo zdefiniować przekład po to, by zobaczyć w nim operację, która nie prowadzi koniecznie do homogenicznego rezultatu, lecz która – wzorem kulturowych

tożsamości w obecnym świecie – mierzy się bezustannie z tym, co niedokończone. (1994: 181)

Ów niedokończony wymiar przekładu, jak mówi badaczka, świetnie koresponduje ze słowami Robin, która umieszcza swoje pisanie w ciągłym ruchu: „Owo błędzenie, które nie ma w sobie nic »turystycznego«, nawet w sensie metaforycznym, jest wyznacznikiem braku zamknięcia, nieskończoności, która nie może się zakończyć, przekazu, który nie może zostać w całości przekazany” (1993b: 10–11). Podobnie kształtuje się zresztą bardziej globalnie obraz literatury quebeckiej – coraz silniej zaznaczają w niej swą obecność utwory, w których dochodzi do głosu wielość, różnorodność, a dyskurs narodowościowy odchodzi w niepamięć (por. Verduyn, 2001)²⁴.

Jak stwierdził Pierre Nepveu, „żadna teoria transkultury nie ma innego sensu i nie znajduje zastosowania nigdzie indziej, tylko w praktyce, jednocześnie w czytaniu i pisaniu, w których mnogość i metyzacja realizują się w specyficznych okolicznościach, poprzez napięcia, paradoksy, ograniczenia” (1999: 202). Analiza tekstów Robin pokazała, że pojęcie transkultury nabiera nowego znaczenia także w kontekście przekładu. W refleksji Pierre’a Ouelleta na temat *écritures migrantes* odnajdziemy takie pojęcia jak: *paroles migratoires*, *identités migrantes* i *expérience du « déplacement »* (Ouellet, w: Sadkowski, 2011: 35). Wydaje się, że zwłaszcza ostatni termin w niezwykle sposób łączy się z przekładem, jako że – by znowu przywołać Ouelleta – „w przemieszczeniu” (*en déplacement*) żyje nie tylko człowiek, ale także tekst, który dzięki tłumaczowi przenosi się do zupełnie nowej rzeczywistości.

²⁴ Co więcej, otwarcie na różnorodność przejawia się obecnie w literaturze quebeckiej poprzez ciekawy nurt, który Sherry Simon nazywa *traduction déviante*, czyli taki rodzaj tekstu literackiego, w którym do głosu dochodzi tłumaczenie stanowiące rdzeń tekstu. Tym sposobem twórca konstruuje tekst odzwierciedlający zjawisko hybrydyzacji kultury w tym sensie, że pisanie i przekład stają się ze sobą nierozzerwalnie związane (Simon, 2005: 118).

Rozdział 7

Gdy język staje się pełnoprawnym bohaterem: o polskich przekładach *joual*u w teatrze Michela Tremblaya*

* O polskim przekładzie *Les Belles-sœurs* pisałam w języku francuskim, wraz z Aleksandrą Chrupałą, w artykule: Chrupała, Warmuzińska-Rogóż, 2011a, natomiast polskiego przekładu *Albertine, en cinq temps* Tremblaya z punktu widzenia postaci tłumacza oraz w kontekście gender w tłumaczeniu dotyczyły kolejno francuskojęzyczne publikacje: Chrupała, Warmuzińska-Rogóż, 2012; Chrupała, Warmuzińska-Rogóż, 2011b. Niniejsze opracowanie czerpie częściowo z wyżej wymienionych publikacji, jest jednak pierwszą pełną polskojęzyczną wersją analizy wszystkich przekładów sztuk Tremblaya w Polsce.

Przekładać to mówić dobrze w języku, który się bardzo dobrze zna, to, co się dobrze zrozumiało w języku, który się zna bardzo dobrze.

(Grandjouan, 1971: 227)

Quebecki pisarz i dramaturg Michel Tremblay z impetem wchodzi na literacką scenę prowincji dzięki cyklowi *Les Belles-sœurs* (*Siostrzyczki*), który pozwala mu zająć ważne miejsce wśród twórców w Quebecu. Cykl ten to dziesięć sztuk teatralnych stworzonych wokół genealogii kilku postaci zaludniających robotniczą dzielnicę Montrealu, Plateau Mont-Royal, rozmieszczoną w okolicy ulicy Fabre, pomiędzy ulicami Mont-Royal i Gilford. Najważniejsza sztuka cyklu (od niej zresztą wziął on swój tytuł) została wystawiona po raz pierwszy 28 sierpnia 1968 roku w Théâtre du Rideau-Vert w Montrealu w reżyserii André Brassarda i od razu wywołała żywe polemiki, których na próżno szukać w przypadku wcześniejszych realizacji scenicznych w Quebecu. Ich źródłem był przede wszystkim nowy, szokujący dla wielu odbiorców obraz społeczeństwa quebeckiego oraz użycie w teatrze *joual*. Autor zręcznie łączy realistyczną tematykę odwołującą się do współczesnego Quebecu – polega ona między innymi na wiernym przedstawieniu codziennego życia za pomocą satyry społecznej i politycznej – z klasyczną formą teatralną, choćby poprzez wykorzystanie chóru. Wystarczy przeczytać kilka recenzji, które ukazały się tuż po premierze, by zaznajomić się z atmosferą tamtego czasu¹. Mowa w nich na przykład o prawdziwym skandalu, jaki wywołało demaskatorskie spojrzenie na społeczeństwo quebeckie, jak również język sztuki, prostacki i wulgarny. Nie jest to zatem kwestia przypadku, że ten moment uważa się za narodziny teatru quebeckiego (*théâtre québécois*), który jawi się jako całkowicie odmienny od dotychczasowego teatru, właściwego dla francuskojęzycznej Kanady (*théâtre canadien-français*). O wielkości Tremblaya i jego niezwykłej roli w historii literatury tego obszaru może świadczyć także to, że często przyrównuje się jego dzieło do twórczości takich postaci jak Samuel Beckett (ze względu na język), Franz Xaver Kroetz (upodobanie do bohaterów wywodzą-

¹ Interesujące recenzje popremierowe można znaleźć między innymi w wydaniu sztuki z 2003 roku, zob. Tremblay 2003.

cych się z kręgów robotniczych) czy Dario Fo (niecodzienność środków literackich) (por. Gasquy-Resch, 1994: 209).

Nowością tego teatru jest użycie po raz pierwszy na gruncie literackim joulu – języka charakterystycznego dla robotniczych kręgów Montrealu, istniejącego do tej pory głównie w formie ustnej. Oczywiście pojawiał się on już wcześniej w literaturze, jednak to Tremblay po raz pierwszy stworzył spójny projekt – wymiarowi symbolicznemu towarzyszy w nim efekt realistyczny (Robert, 1994: 212). Język staje się zatem u Tremblaya nie tylko narzędziem służącym komunikacji, ale także swego rodzaju lustrem, w którym przegląda się prawdziwe życie i które służy do scharakteryzowania postaci. Jak zauważyła Sherry Simon: „Czyż joul u Tremblaya nie stanowi przewrotnego roszczenia wobec kolonialnego uciśnienia, roszczenia posuniętego we wspólnotowym partykularyzmie aż do sprzeciwu?” (1994: 164). Postawa pisarza odpowiada zjawisku określanemu przez Lise Gauvin „nadświadomością językową” (*surconscience linguistique*) i – jej zdaniem – charakterystycznemu dla pisarzy quebeckich postawionym przed podwójnym dylematem: nie tylko dotyczącym tematów, jakie powinni poruszać w swoich dziełach, ale także związanym z wyborem języka (por. Gauvin, 2000).

Czym jest joul?

Jeśli mówimy o języku, jakim posługują się mieszkańcy Quebecu, musimy pamiętać, że posiada on tak naprawdę kilka odmian². Po pierwsze, wymienić należy standardową odmianę języka francuskiego, która funkcjonuje przede wszystkim jako odmiana pisana i nie różni się od języka, jakim posługują się Francuzi. Po drugie, język francuski mówiony, zwany także językiem quebeckim (quebeccy językoznawcy posługują się często określeniem: *le français québécois*)³ – tutaj norma różni się znacząco od tej, jaka obowiązuje we Francji. Po trzecie wreszcie joul, czyli raczej socjolekt niż dialekt, charakteryzujący się na poziomie morfologicznym deformacjami w pisowni i wymowie niektórych leksemów, na poziomie składniowym zmianami w stosunku do francuskiej normy, zaś przede wszystkim na poziomie leksykalnym specyficznymi wyrażeniami wywodzącymi się bezpośrednio z miejsca, w którym powstał, a więc także naleciałościami z języka angielskiego. Jak zauważa Françoise Tétu de Labsade, jest to język posiadający w swej podstawie składniowej i leksykalnej zasady języka francuskiego, który jednak wchłoniął wyrażenia i częściowo składnię z języka angielskiego (2000: 95). Józef Kwaterko krótko, acz trafnie definiuje joul jako „slangowy rejestr językowy, będący zbitką archaicznego francuskiego używanego w Québecu, najrozmaitszych lokalnych kolokwializmów i słownictwa anglo-amerykańskiego” (2003:

² W przystępny sposób o quebeckiej odmianie francuszczyzny pisze w swym artykule Aleksandra Chrupała (2012).

³ Por. Jacques Benoît (2000: 20).

142). Dodaje także, że joul „jest jednym z wariantów potocznego francuskiego w Québecu i mówi w nim mniejszość mieszkańców Montrealu. Poza tym nie różni się on w zasadzie od systemu morfologicznego i fonetycznego właściwego dla standardowego francuskiego” (2003: 143). Kluczowe w definicji jest stwierdzenie o oralnym charakterze joulu⁴. Zresztą pierwotnie, czyli na początku XX wieku, był to język mówiony quebeckich rolników, którzy porzucili wieś i przeprowadzili się do miasta (przede wszystkim do Montrealu) w poszukiwaniu pracy, zwłaszcza w należących do anglofonów fabrykach. Joul stanowił swego rodzaju kompromis między właściwym wsi językiem francuskim, który zresztą oddalił się znacznie od francuskiego kuzyna, a przemysłowym językiem angielskim, narodził się zaś, co podkreśla sam Tremblay, głównie dzięki quebeckim kobietom, niepoddającym się anglicyzacji u boku mężów przynoszących z fabryki angielskie słowa. Rzecz jasna, by znaleźć wspólny język i zintegrować się w nowym środowisku i miejscu pracy, mężczyźni zmuszeni byli posługiwać się angielskim słownictwem. Joul rozprzestrzenił się bardzo szybko, nawet w publicznych szkołach. Sytuacja ta trwała aż do Spokojnej Rewolucji, kiedy to francuskojęzyczne elity, posługujące się standardowym językiem francuskim, rozpoczęły debatę na temat opłakanego poziomu mówionej odmiany języka francuskiego, używanej przez większość frankofonów.

Przypomnijmy, że samo określenie „joul” używane było już w latach trzydziestych XX wieku, ale prawdziwą popularność zdobyło dopiero trzydzieści lat później dzięki redaktorowi dziennika „Le Devoir”, André Laurendeau – w 1959 roku opublikował on serię tekstów na temat języka używanego w Kanadzie przez francuskojęzycznych uczniów, który to język zakwalifikował jako joul. Samo słowo pochodzi od zdeformowanego francuskiego wyrazu *cheval* (koń), a wyrażenie *parler joul* (mówić joualem) oznacza *dire joul au lieu de cheval* (mówić joul zamiast *cheval*). Wyrażenie użyte przez Laurendeau szybko zyskało popularność dzięki książce Jeana-Paula Desbiens’a *Les insolences du Frère Untel*, która wywołała żywe dyskusje nie tylko na temat samego języka, ale także, a może przede wszystkim na temat szkolnictwa w Québecu.

Z czasem joul stał się środkiem służącym do potwierdzenia quebeckiej tożsamości⁵. Wielu intelektualistów i artystów, skupionych wokół „Parti pris”, czasopiśma o socjalistycznych inklinacjach – wśród nich między innymi Jacques Godbout, Tremblay, Pierre Vallières, Denis Héroux, Claude Fourier, Robert Charlesbois – stało się zwolennikami joulu, uważanego za nową formę języka, którego należy bronić. Jednym z efektów prawdziwej batalii o joul był z pewnością zapoczątkowany w Québecu ruch reformatorski, a szczególnie utworzenie Ministerstwa

⁴ Powszechnie zwraca się uwagę na ten aspekt we wszystkich opracowaniach, pisze o tym między innymi Laurent Santerre (2000), używając pojęcia *le parler joul*.

⁵ W bardzo ciekawy i wyczerpujący sposób perypetie joulu opisuje Józef Kwaterko (2003: 142 i nast.).

Edukacji, przyjęcie *Charte de la langue française* oraz otwarcie *cégeps*⁶. Pod koniec lat siedemdziesiątych joul stracił swój wymiar polemiczny, a dzisiaj, między innymi na skutek tego, iż język francuski stał się oficjalnym językiem w prowincji, joul jest głównie obecny w kulturze, przede wszystkim w muzyce, w telewizji, w kinie, choć także w codziennych rozmowach. Nie jest on odrębnym językiem, a stanowi jedynie jedną z jego odmian.

Tremblay, kobiety, joul

W centrum uwagi quebeckiego dramaturga znajdują się kobiety, co zresztą podkreśla on sam, wspominając swoje dzieciństwo i młodość: „pod koniec lat czterdziestych wychowywało mnie sześć kobiet. Długo je obserwowałem. Utożsamiałem się z ich wzlotami i upadkami” (cyt. za: Boulanger, 2001: 24). Żyjąc w swoistym „kobiecy kokonie” i mając wciąż w głowie szczęśliwe wspomnienia z dzieciństwa spędzonego w otoczeniu kobiet, Tremblay w mistrzowski sposób kreśli kobiecy świat czy – jak chce Alvina Ruprecht – „nieuświadomioną uniwersalną kobiecą wspólnotę” (1986: 6). Zauważmy, że Tremblayowski świat literacki to w zasadzie same kobiety, nie licząc postaci homoseksualnych mężczyzn, którzy mówią o sobie po kobiecemu, oraz kilku męskich, najczęściej negatywnych bohaterów. Oto jak pisarz uzasadnia tę strategię: „W Quebecu nie ma mężczyzn. Wszyscy to wiedzą” (cyt. za: Collet, 1976: 600).

W pisarstwie Tremblaya miłość do kobiecych postaci wiąże się nierozdzielnie z miłością do joulu, który twórca nobilituje do rangi oficjalnego języka (Jubenville, 1998: 25), stając się tym samym „chorążym joulu w Quebecu” (Boulanger, 2001: 18). Język postaci zaludniających jego sztuki staje się pełnoprawnym bohaterem poprzez swój wymiar symboliczny: joul to forma oporu wobec wpływu wszechobecnego języka angielskiego, ale także wobec wysokiej kultury francuskiej, swoisty dowód tożsamości jego użytkowników. W wywiadzie udzielonym dziennikowi „La Presse” w czerwcu 1973 roku dramaturg stwierdza, że joul „jest bronią polityczną i językową używaną przez artystów, którą lud rozumie tym lepiej, że sam jej codziennie używa. [...] Pisanie w joulu będzie obowiązkiem, dopóki w Quebecu będą żyli ci, którzy tak mówią” (cyt. za: Boulanger, 2001: 18–19). Później, zmęczony już nieco ciągłą koniecznością uzasadniania należnego joulowi miejsca w teatrze, Tremblay będzie wyjaśniał: „Dajcie mi już spokój. [...] Jeśli piszę w joulu, to nie po to, by być interesującym albo by szokować. Robię to, by opisać ludzi. A ludzie właśnie tak tutaj mówią” (cyt. za: Gauvin, 2005: 156). Autor doda także nieco prześmiewczo: „Mam na-

⁶ Collège d'enseignement général et professionnel – publiczna placówka szkolna przygotowująca do studiów uniwersyteckich lub do pracy w zawodach technicznych. Uczniowie przyjmowani są do kolegiów po ukończeniu szkoły podstawowej (pięcioletniej) i szkoły średniej (sześćioletniej).

dzieję, że w moich sztukach jest coś więcej niż ten cholerny język. Mam już dość słuchania o nim" (1973: 6).

Jak zostało wcześniej powiedziane, joul to język posiadający jedynie formę ustną, nie istnieją natomiast zasady jego zapisu. Podkreślić należy zatem zastrzeżenia pisarzy, którzy, umieszczając joul w swoich tekstach, przyczynili się do jego kodyfikacji. Musieli przy tym zmierzyć się z szeregiem problemów; w kontekście zapisu niestandardowej odmiany języka wymieniają je między innymi Graham Shorrocks i Beverly Rodgers (1994: 173): chodzi na przykład o zapis ortograficzny, który zazwyczaj nie odzwierciedla wymowy danej odmiany, oraz o to, by znaleźć równowagę między zapisem zrozumiałym dla odbiorcy, ale jednocześnie niepoddanym stereotypizacji. Warto przypomnieć, że Tremblay podkreślał bezustannie, że nigdy nie było jego zamiarem ukazanie pełnej i spójnej wersji joualu. Chodziło mu jedynie o naśladowanie sposobu mówienia mieszkańców Plateau Mont-Royal. Jego postaci mówią tak jak prawdziwi mieszkańcy tej dzielnicy, a zatem dramaturg stara się oddać w formie pisemnej wszelkie niedoskonałości języka, które Yves Jubinville nazywa „niedoskonałościami codziennego mówienia” (1998: 30). Nie tworzy jednak systemu transkrypcji języka mówionego, lecz raczej system, który Gauvin nazywa *effet-joul* (cyt. za David, Lavoie, 2003: 341–350), czyli swoiste połączenie języka mówionego i pisanego⁷. Każe zatem aktorom odtwarzającym role w jego sztukach mówić w joualu, co ma ciekawe reperkusje dla inscenizacji we Francji: ponieważ francuscy aktorzy nie są w stanie wypowiadać kwestii w joualu, a francuscy widzowie nie mogliby ich zrozumieć, teksty Tremblaya trzeba tłumaczyć na standardowy język francuski⁸.

Tremblay w przekładzie – zadanie niemożliwe?

Sztuki Tremblaya od dawna zajmują w kanonie literatury quebeckiej należne im miejsce i mimo olbrzymich trudności przekładowych pojawiają się także w tłumaczeniach na inne języki. I tak *Les Belles-sœurs*, pierwsza sztuka cyklu pod tym samym tytułem, którą francuskie czasopismo „Lire” zaliczyło w 1987 roku do 49 tekstów dramatycznych, jakie powinny znaleźć się w idealnej bibliotece, doczekała się ponad dwudziestu przekładów. Specyfika tego tekstu, jak podsumowała Simon, polega na tym, że jego korzenie „wrastają głęboko w ziemię, z której pochodzi [pisarz – J.W.-R.]” (1994: 164). To powoduje, że przekład nie jest tylko

⁷ Szerzej o zastosowanej przez Tremblaya metodzie pisze Yves Jubinville, 1998: 37 i nast.

⁸ Warto przypomnieć anegdotę, która najlepiej ilustruje specyfikę językową teatru Tremblaya. Jak opowiada sam autor: „[w] Europie nie wystawia się moich sztuk w krajach francuskojęzycznych, zwłaszcza we Francji. Powód jest prosty: aktorzy nie są w stanie ich grać. We Francji aktorzy nie chcą mówić z akcentem innym niż paryski, bo nie chcą uchodzić za prowincjuszy. [...] Kiedy Francuzi wystawiają quebeckie sztuki [...], muszą »tłumaczyć« tekst na własne słowa...” (Tremblay, w: Boulanger, 2001: 115).

kwestią przekazania treści za pomocą zmiany kodów, ale staje się prawdziwym międzykulturowym wyzwaniem. Większość tłumaczy wybrała ścieżkę właściwą tłumaczeniu na język angielski z roku 1973, autorstwa Billa Glassco i Johna Van Burka, w którym nie brak zwrotów z języka potocznego, przekleństw i galicyzmów. Z kolei sztuka *Le vrai monde ?* była wystawiana między innymi w Londynie, Glasgow, Szwajcarii, Belgii i Stanach Zjednoczonych. Dla porządku dodajmy, że *Albertine, en cinq temps* doczekała się ponad dziesięciu przekładów na całym świecie, między innymi w Anglii, Japonii, Czechach, Danii i Rumunii.

Podstawową trudnością jest tutaj *joual*, czyli obecność niestandardowej odmiany języka⁹, która daje się zauważyć nie tylko na poziomie formy – rozumianej jako sposób wyrażania postaci, co w przypadku dzieła scenicznego ma znaczenie pierwszorzędne, nie istnieją bowiem inne środki na uwidocznienie cech protagonistów – ale także na poziomie treści, jako że niesie ze sobą cały bagaż pochodzenia postaci, ich specyfiki i losów życiowych, a wreszcie na poziomie odniesienia pozajęzykowego utworu, rozumianego jako wyznacznik statusu i pochodzenia *jouala* oraz jego miejsca w literaturze quebeckiej. Jak zauważa Karolina Dębska, przekład wszystkich trzech komponentów jest bardzo trudny, jeśli nie niemożliwy, bowiem „przede wszystkim niemożliwe jest takie przetłumaczenie tekstu polifonicznego, w którym pozajęzykowe skojarzenia czytelników oryginału i przekładu byłyby takie same” (2012: 66–67). Stąd tak chętnie przywoływana opinia o nieprzekładalności tekstów o skomplikowanej teksturze językowej.

By poradzić sobie z *joualem*, tłumacze stosują różnorodne strategie. Po pierwsze, są to strategie podyktowane przede wszystkim wizją teatru Tremblaya jako symbolu uciśnienia społecznego i kulturowego. Chcąc oddać w pełni ten komponent, tłumacze – jak zauważa Janusz Przychodzen – wybierają taki przekład, w którym dominuje „wachlarz często błędnych form, form używanych lokalnie, czasem także nacechowanych” (2000: 121). Jedną z odmian tego typu tłumaczenia może być zastąpienie odmiany języka oryginalnego konkretną odmianą języka docelowego, co powoduje, że bohaterowie tekstu tłumaczonego stają się niespodziewanie (zbyt) bliscy odbiorcy przekładu poprzez przypisanie im konkretnego kontekstu w kulturze docelowej. Metoda ta, promowana zresztą już przez Eugène’a A. Nidę, była i jest szeroko krytykowana. Nie brak jednak jej zwolenników. Jej orędowniczką jest Marianne Ackerman, która postuluje w kontekście tłumaczenia na język angielski, aby oddać wyjątkowy język quebeckiego dramaturga i jego bagaż socjokulturowy, zawarte w *Les Belles-sœurs*, nie za pomocą standardowej angielszczyzny, lecz specyficznego rejestru, np. British Cockney, Irish Brogue czy Black-American English (Ackerman, 1988: 40, cyt. za Przychodzen, 2000: 121). Zresztą inna sztuka Tremblaya, *Le vrai monde ?*,

⁹ By nie powielać istniejących już opracowań, odsyłam do szczegółowego opisu stanowisk przekładoznawców polskich i zagranicznych wobec możliwości przełożenia dialektów i, ogólnie, niestandardowych odmian języka: Adamowicz-Pośpiech, 2013: 90–96.

doczekała się przekładu w Scottish English (Bowman, Findlay, 1989), co było spowodowane licznymi podobieństwami kulturowymi i historycznymi między Quebeciem i Szkocją. I właśnie warunkiem niezbędnym możliwości wykorzystania tej metody jest obecność pewnych cech wspólnych dla kultury wyjściowej i docelowej, a główną wadą – ograniczenie odbioru przekładu poprzez wpisanie dzieła w konkretny kontekst geograficzno-społeczno-czasowy. Obok wersji szkockiej do tego modelu zalicza się wersję w jidysz Pièrre’a Anctila i Goldie Morgentalera (1992). W obu tekstach tłumacze nie tylko skupili się na oddaniu warstwy językowej, ale także starali się ukazać kwestię świadomości narodowościowej. I tak przekład szkocki to ważny głos w dyskusji o konieczności zdefiniowania na nowo tożsamości narodowej, natomiast wersja w jidysz to nieco nostalgiczne wspomnienie niegdysiejszej tradycji. Oba przekłady wpisują się w nurt, który Simon nazywa „kreatywnym recyklingiem języków lokalnych” (1994: 165). Jacques Cellard odnajduje w tej tendencji pozytyw i przekonuje, że

[sztuka – J.W.-R.] Michela Tremblaya mogłaby zachować znaczenia i prawdę o człowieku w językowej wersji berlińskiej w Berlinie, mediolańskiej w Mediolanie i w cockney w Londynie – taka zaleta dotyczy teatru, który jednocześnie przynależy do czasu i miejsca, do dnia dzisiejszego i do każdego miejsca (cyt. za: David, Lavoie, Brochu, 1993: 337),

co może świadczyć o uniwersalnym charakterze dzieła.

Na drugim biegunie znajdują się tłumacze, którzy decydują się na przekład uniwersalistyczny, podyktowany, po pierwsze, niemożnością oddania specyfiki języka dzieła literackiego, co najczęściej prowadzi do standaryzacji, po drugie, brakiem podobieństw między kulturą quebecką i kulturą docelową, co z kolei – jak zauważa Przychodzen – skutkuje „ujednoliceniem i złagodzeniem języka sztuki, zniwelowaniem zawartości politycznej i wymazaniem tematyki nacjonalistycznej” (2000: 121). Standaryzacja jest zjawiskiem dość powszechnym, nie tylko w przypadku przekładów Tremblaya. Wynika najczęściej z niekwestionowanej trudności związanej z przełożeniem polifonii tekstu literackiego. Gideon Toury sformułował nawet prawo rosnącej standaryzacji, zgodnie z którym „w przekładzie relacje tekstowe uzyskiwane w oryginale są często modyfikowane, czasem do tego stopnia, że całkiem się je pomija na rzecz [bardziej – J.W.-R.] zwyczajowych rozwiązań oferowanych przez katalog docelowy” (1995: 268). Mimo ogólnej tendencji standaryzacyjnej wydaje się, że w przypadku pisarstwa quebeckiego dramaturga odarcie jego tekstu w przekładzie z całego bagażu, jaki niesie ze sobą użycie joulau, czyli naturalizacja, zaciera różnice na poziomie społecznym, zarówno w sensie geograficznym, jak i w sensie pochodzenia postaci, a co za tym idzie – ich tożsamości¹⁰. Posiłkując się myślą Petera Fawcetta, Dębska zauwa-

¹⁰ O mowie będącej sygnałem tożsamości społecznej pisał także Richard Hudson (1980), który podkreślał, że zróżnicowanie językowe pokazuje, kim jest mówiący, skąd

za w kontekście dialektu – choć myśl dotyczy tak naprawdę różnych niestandardowych odmian języka – że poprzez to, iż parafrazuje się wypowiedzi użytkowników, pozbawia się ich własnego głosu (2012: 12). Może się tak dziać po to, by bronić kulturę docelową przed Innym, Obcym, o czym pisał Lawrence Venuti¹¹, ale owa domestykacja, jak ją nazywa amerykański badacz, to w istocie rodzaj etnocentrycznego gwałtu (2008: 16 i nast.). Zauważmy, że w przypadku Tremblaya amputować niestandardowy język to tak naprawdę amputować rdzeń, samo sedno jego twórczości. Naturalizacja może się jawić także jako swoisty zamach na integralność tekstu jako dzieła literackiego. Nie zapominajmy, że – jak pisał Janusz Sławiński – „wyróżnikiem dzieła literackiego w obrębie utworów językowych jest jego funkcja estetyczna, która umieszcza je w świecie dzieł sztuki” (2000: 117).

Podjęciem znajdującym się w pół drogi wydaje się postulat stworzony przez Johna Cunnisona Catforda (1965) – jego zdaniem należałoby przede wszystkim brać pod uwagę funkcję danej odmiany językowej w danym kontekście. Nie można jednak zapominać o przeszkodzie natury praktycznej: jak zauważa Dębska, „na przeszkodzie oddania znaczeń niesionych przez konkretne odmiany językowe może stać różna struktura odmian językowych w języku źródłowym i docelowym” (2012: 33).

Jeśli jednak przyjąć za Romanem Lewickim (1986: 63), że każde użycie elementu niestandardowego w tekście literackim jest znaczące i wskazuje na szczególną intencję autora¹², i jeśli do tego w pamięci mamy wyjątkową rolę, jaką u Tremblaya odgrywa *joual*, to znalezienie odpowiedniej strategii, która pozwoli na jak najlepsze oddanie tekstu w przekładzie, winno być dla tłumacza kluczowe.

Tremblay w Polsce

Na gruncie polskim Tremblay doczekał się dwóch tłumaczy. Pierwszy to Józef Kwaterko, który dokonał przekładu dwóch sztuk: *Siostrzyczek* (tytuł oryginalny: *Les Belles-sœurs*), opublikowanych w „Dialogu” w roku 1990 (nr 8), oraz *W najlepszej wierze* (tytuł oryginalny: *Le vrai monde ?*), która ukazała się w „Dialogu” cztery lata później, w numerze 11. *Siostrzyczki* zostały wystawione w Teatrze Telewizji 25 kwietnia 1994 roku w reżyserii Barbary Sass, z udziałem między innymi Bożeny Adamek, Igi Cembrzyńskiej i Anny Dymnej.

pochodzi, jaką zajmuje pozycję w społeczeństwie, do jakiej grupy należy itd. (por. Dębska, 2012: 33).

¹¹ O konfrontacji między Swoim i Obcym szeroko pisał Antoine Berman (2009).

¹² Roman Lewicki wychodzi z założenia, że w tekście artystycznym należy się spodziewać występowania języka literackiego, dlatego też każdy element niestandardowy w tekście literackim jest relewantny i może być określany tylko w odniesieniu do standardu (1986: 40).

Drugi z tłumaczy to Jacek Mulczyk-Skarżyński, uczeń Kwaterki i niestrużony propagator Tremblayowskiego teatru w Polsce, autor przekładu sztuki *5 razy Albertyna* (tytuł oryginalny: *Albertine, en cinq temps*), wystawionej w 2010 roku w Teatrze Śląskim w Katowicach w reżyserii Gabriela Gietzkiego. Mulczyk-Skarżyński dokonał także przekładu sztuki *Na zawsze Twoja* (tytuł oryginalny: *A toi pour toujours, ta Marie-Lou*), która jeszcze nie doczekała się wystawienia ani publikacji¹³.

Jedną z podstawowych trudności w tłumaczeniu tekstu silnie nacechowanego językowo jest nieprzystawalność różnicowania językowego w języku wyjściowym i docelowym, i niekoniecznie chodzi tutaj o ekwiwalentność poszczególnych odmian języka, gdyż – jak już pisałam – zastępowanie danej odmiany języka wyjściowego przez odmianę języka docelowego w duchu założeń Nidy jest w istocie zabiegiem dla tekstu szkodliwym.

Znamy już meandry powstania i obecności jowalu w Quebecu oraz jego stosunek do języka standardowego. Warto przypomnieć także specyfikę kształtowania się języka polskiego, zwłaszcza w okresie powojennym, kiedy to – jak zauważył Stanisław Dubisz (cyt. za Dębska, 2012: 46) – nastąpiła unifikacja języka ogólnopolskiego, związana między innymi z migracjami ludności oraz z sytuacją polityczną i ideologiczną chęcią stworzenia społeczeństwa egalitarnego. Wielu badaczy, w tym Andrzej Markowski, podkreśla także upowszechnienie się języka potocznego, przy jednoczesnym znacznym zaniku różnicowania regionalnego języka polskiego. Ponadto, co ważne dla dalszych rozważań, jeśli już można mówić o gwarach, to są to w zasadzie jedynie gwary wiejskie.

Powyższe powody sprawiają, że w obliczu tekstu różnicowanego językowo (tekstu polifonicznego¹⁴) polscy tłumacze decydują się zazwyczaj na zabiegi standaryzacyjne, gdyż – jak pisze Dębska –

tłumacz dysponuje po pierwsze mniejszym repertuarem środków, po drugie – użycie elementów regionalnych prawie zawsze pociąga za sobą w języku polskim konotację ze środowiskiem wiejskim, po trzecie wreszcie – w języku polskim [...] większy jest dystans pomiędzy językiem literackim a slangiem, ponieważ pomiędzy nimi leży – najczęściej używany – język potoczny, który właściwie, jak stwierdził np. Andrzej Markowski (1995), stał się obecnie językiem standardowym. (2012: 47–48)

Dla potrzeb analizy przekładów warto przywołać zaproponowaną przez Lewickiego (1986: 65–66) klasyfikację funkcji elementów niestandardowych wy-

¹³ Chronologia wydania sztuk Tremblaya w oryginale oraz w polskim przekładzie nie jest jednakowa, dlatego w mojej analizie przedstawię interesujące mnie teksty zgodnie z porządkiem pojawienia się wersji polskich, tym bardziej że *Siostrzyczki* i *W najlepszej wierze* łączy osoba tłumacza oraz nieznaczna odległość czasowa.

¹⁴ Posługuję się tutaj terminem „tekst polifoniczny” w ujęciu Karoliny Dębskiej.

stępujących w tekście literackim¹⁵. Jego zdaniem podstawowa jest zazwyczaj funkcja lokalizacyjna odmiany językowej, która stanowi sygnał przynależności geograficznej postaci do danego regionu. Funkcja ta jest ogólnie uznawana za nieprzekładalną, niemniej jednak, mimo iż najczęściej występuje, nie jest funkcją dominującą, zazwyczaj towarzyszą jej inne funkcje. Z pewnością jest ona właściwa także dla użycia joulu w sztukach *Les Belles-sœurs*, *Le vrai monde ?* i *Albertine, en cinq temps*, jak i w innych dziełach cyklu, czytelnik oryginału bezbłędnie bowiem usytuuje jego bohaterów w montrealskiej dzielnicy robotniczej. W jakiejś mierze joul można także widzieć przez pryzmat funkcji temporalnej, którą Lewicki określa jako charakterystykę „języka epoki”, wskazującej nie tylko na miejsce akcji i pochodzenie postaci, ale także na czas. Dla natywnego odbiorcy duet Tremblay i joul będzie się z pewnością kojarzył z ważnym okresem w historii literatury franko-kanadyjskiej, a później quebeckiej. Obie funkcje nie zostaną jednak oddane w przekładzie i można w tym wypadku mówić o nieprzekładalności. Towarzyszy im wszelako inna funkcja, którą Lewicki nazywa funkcją charakterystyki społecznej postaci, a która odnosi się do pochodzenia społecznego lub przynależności do danej grupy. W tym konkretnym przypadku joul z pewnością taką charakterystykę ze sobą niesie, nie przypadkiem w sztukach Tremblaya bohaterami są głównie kobiety z Plateau Mont-Royal.

Józef Kwaterko i jego *Siostrzyczki*

Wydaje się, że wspomniana funkcja szczególnie mocno ujawnia się w przypadku *Les Belles-sœurs*, Tremblay umieszcza bowiem w centrum sztuki Germaine Lauzon, kobietę z dzielnicy Plateau Mont-Royal, biedną i niewykształconą. W jej nudnym życiu zdarza się jednak prawdziwy cud: niespodziewanie wygrywa milion kuponów rabatowych w konkursie. By jednak móc z nich skorzystać, musi je wkleić do specjalnych zeszytów. Jako że sama nie może sobie z tym zadaniem poradzić, organizuje *party de collage de timbres*, podczas którego jego uczestniczki – kobiety z rodziny i sąsiadki – plotkują, rozmawiają o radościach i troskach dnia codziennego, kłócą się i perfidnie kradną kupony Germaine. Posiłkując się tym, w gruncie rzeczy, błahym wydarzeniem, autor przedstawia społe-

¹⁵ Roman Lewicki dzieli funkcje elementów niestandardowych na dwie grupy: charakteryzujące i narracyjne. W obrębie pierwszej grupy wyróżnia: funkcję lokalizacyjną, funkcję charakterystyki społecznej i środowiska, funkcję temporalną (charakterystyka „języka epoki”), funkcję wieku, funkcję płci i funkcję charakterystyki indywidualnej postaci. Pierwsza grupa dotyczy samego języka postaci, może zatem być przydatna w analizie tekstu teatralnego, druga natomiast odnosi się do funkcji narracyjnych, które wskazują na stosunek narratora do świata przedstawionego, z przyczyn oczywistych nie znajdują się więc one w centrum mojego zainteresowania. W mojej analizie odniosę się do wybranych funkcji występujących w interesujących mnie tekstach, nie będę natomiast opisywać szerzej metody Lewickiego, o której traktuje jego książka (1986).

czeństwo quebeckie po Spokojnej Rewolucji, która miała zmienić mentalność Quebeczyków. Z pewnością *novum* jest wprowadzenie tak banalnego tematu do teatru, do tej pory wpisującego się raczej we wzniósłszy model francuski. Poza tym autor eksperymentuje z formą, między innymi poprzez przeciwstawienie błażej tematyce klasycznych technik teatralnych, polegających na użyciu monologów, dialogów i kwestii wypowiadanych przez chór.

Jedną z centralnych osi tekstu jest wyraźnie zarysowany konflikt między główną bohaterką, Germaine, a innymi kobietami, który uwidacznia się choćby na poziomie językowym i który – zdaniem Jubinville’a – „wynika z tego, że może ona nie być już jak inne kobiety, może zerwać niezmaconą ciągłość rodzimego i podobnego świata” (1998: 61). Joual świadczy tutaj o przynależności do konkretnej grupy społecznej, staje się elementem wykluczającym (Jubinville, 1998: 64), a wszelkie próby awansu społecznego widoczne są poprzez sposób wysławiania się. W swojej analizie joualu w *Les Belles-sœurs* Mathilde Dargnat wyróżnia w dramacie dwie grupy postaci: z jednej strony te, których rzeczniczką mogłaby stać się Germaine Lauzon, z drugiej zaś Lisette de Courval, którą nazywa *précieuse* (2002 : 73). Bardzo wyraźna opozycja, jaka się między nimi zarysowuje, jest jedną z inherentnych cech oryginału. Weźmy dla przykładu dialog między Lisette, „samotną rzeczniczką czystej akademickiej francuszczyzny” (Dargnat, 2002: 112), a Marie-Ange, reprezentującą pozostałe kobiety. Kontrast między nimi uwidacznia się w ich sposobie postrzegania joualu: Marie-Ange mówi joualem z wyraźną dumą, natomiast Lisette stara się dobrze wysławiać¹⁶. Jednak mówi najczęściej tak jak jej sąsiadki, kiedy tylko przestaje się kontrolować (Dargnat, 2002: 74).

W polskim przekładzie Kwaterko tłumaczy powyższą opozycję między postaciami, uwidocznioną za pomocą wymienionych wyżej różnorodnych funkcji joualu, posilując się środkami leksykalnymi. Tym sposobem w polskiej wersji Lisette de Courval używa wyszukanych słów („Uprzejmość doprawdy nic nie kosztuje”, 54 – *En effet, la gentillesse ne coûte rien*, 25)¹⁷, natomiast kwestie Marie-Ange stają się jeszcze bardziej nacechowane niż oryginał, jeśli chodzi o rejestr języka („może to wkurwić całe sąsiedztwo”, 54 – *ça fait chier les familles*, 25).

Jak wspomniałam wcześniej, w *Les Belles-sœurs* Tremblay wykorzystuje cały wachlarz środków dramatycznych typowych dla klasycznego teatru: dialogi, monologi oraz kwestie wypowiadane przez chór. Owo swoiste skonfrontowanie słów jednostkowych i zbiorowych służy dodatkowo podkreśleniu konfliktu, jaki rysuje się między jednostką a społeczeństwem, i mieści się we wspomnianej wyżej funkcji charakterystyki społecznej postaci i środowisk według klasyfikacji Lewickiego (1986: 65–66). W tej opozycji ważną rolę odgrywa joual, gdyż poja-

¹⁶ W oryginale pojawia się słowo *perler*, czyli typowa dla quebeckiej wymowy, zdeformowana forma francuskiego czasownika *parler* (mówić).

¹⁷ Cytaty z oryginału oraz z przekładu pochodzą z pozycji wymienionych w bibliografii. Wszystkie cytaty opatrzone zostały numerem strony ze stosownego wydania.

wiając się w monologach, staje się, zdaniem Jubinville'a, „idiomatycznym symbolem ubóstwa moralnego i intelektualnego tych kobiet” (1998: 73).

Równie ważne, także w kontekście wspomnianej funkcji, okazują się dialogi mające na celu przede wszystkim opisanie zażyłości między kobietami. W zasadzie bardziej niż o dialogach, można mówić tutaj o rozmowach czy pogaduszkach, gdyż – jak zauważa cytowany wcześniej badacz – „gadulstwo uosabia nie-
możliwość działania postaci i statyczny charakter akcji dramatycznej” (1998: 70). Tremblay każe wysławiać się swym postaciom jak w prawdziwym życiu, a zatem zachowuje wszelkie niedoskonałości języka mówionego. Joual staje się językiem „niepewnym”, prowadzącym do kryzysu języka zdefiniowanego przez Jubinville'a jako ten, który „powoduje, że niektóre [kobiety – J.W.-R.] nie używają już tych samych słów do zdefiniowania rzeczywistości” (1998: 92). Joual staje się zatem oznaką inności tych, którzy się nim posługują (Bélair, 1972: 55).

Joual jako swoisty wyznacznik przynależności do grupy społecznej uwidacznia się także w *Les Belles-sœurs* w kwestiach wygłaszanych przez chór. Okazuje się w tym wypadku jedynym powszechnie akceptowanym kodem językowym, swoistym znakiem rozpoznawczym. Środek ten pozwala Tremblayowi między innymi na różnicowanie lirycznych wynurzeń Lisette de Courval („Ledwie słonko wszędzie rankiem, ledwie kwiatki muśnie blaskiem, ledwie ptaszki śpiewem dzionek powitają...”, 53)¹⁸ oraz opisu banału i mizerności dnia codziennego w wykonaniu chóru („Wstaję robić im śniadanie: grzanki, kawa, boczek, jaja. Z trudem ściągam bractwo z łóżek, dzieci już do szkoły lecą, stary pędzi do roboty”, 53)¹⁹.

W przypadku przekładu tekstu nacechowanego językowo, jak wiemy, tłumacz nie jest w stanie wymyślić podobnego systemu językowego w języku docelowym, nie powinien także wykorzystywać narzędzia w postaci ekwiwalentnej odmiany języka docelowego, czyli ekwiwalencji dynamicznej według terminologii Nidy (1964), która prowadziłaby do nieuprawnionych asocjacji u odbiorcy przekładu. Lepiej w tej sytuacji stworzyć naturalnie brzmiącą odmianę języka, niewskazującą na określony rejon geograficzny czy epokę, a zatem – jak pisali Jean-Paul Vinay i Jean Darbelnet – ekwiwalent adekwatny do sytuacji, który można nazwać *traduction de l'effet*. Polega on na „umiejętności tłumaczenia poza odpowiedniością znaczące do znaczącego i stworzenie globalnego podejścia obejmującego także znaczone” (Rémillard-Bélanger, 2007: 137). Taki pogląd głoszą zresztą zwolennicy interpretacyjnej teorii przekładu – ich zdaniem tłumacz powinien stworzyć w języku docelowym taki tekst, który następnie u odbiorcy przekładu wywoła uczucia i wrażenia analogiczne do tych, jakie odczuwał odbiorca ory-

¹⁸ „Dès que le soleil a commencé à caresser de ses rayons les petites fleurs dans les champs et que les petits oiseaux ont ouvert leurs petits becs pour lancer vers le ciel leurs petits cris...” (23)

¹⁹ „J'me lève, pis j'prepare le déjeuner ! Des toasts, du café, du bacon, des œufs. J'ai d'la misère que l'yable à réveiller mon monde. Les enfants partent pour l'école, mon mari s'en va travailler”. (23)

ginału (Lederer, 1994). Podobny postulat formułował na gruncie polskim także Olgierd Wojtasiewicz, rozumiejąc przekład następująco:

Operacja tłumaczenia tekstu a sformułowanego w języku a na język B polega na sformułowaniu tekstu b w języku B, który to tekst b wywoływałby u jego odbiorców skojarzenia takie same lub bardzo zbliżone do tych, które u odbiorców wywoływał tekst a. (1957: 27)

Jak jednak tę adekwatność osiągnąć, skoro użycie konkretnej odmiany językowej w oryginale, w tym wypadku joulau, niesie ze sobą spektrum znaczeń niemożliwych do oddania w przekładzie? Kwaterko, jak się wydaje, jest wierny temu przekonaniu, co pozwala mu na uzupełnienie braków wszędzie tam, gdzie brak ekwiwalentu w języku polskim. W przypadku monologów używa zatem wyrażen z języka potocznego („haruję jak wół”, „podcieram tyłki”, „utuczona jak prosię”, „przekłete babsko”, „mam już potąd harowania na próżno”), czasem także wulgaryzmów („cholera”, „rzygać się chce”, „zafajdane życie”), by zaznaczyć ubóstwo moralne i intelektualne postaci.

Podobnie jest z dialogami, pogaduszkami kobiet. Prześledźmy kilka przykładów w tabeli:

Oryginał (57–58)	Przekład (65)
<i>Voyons donc*</i> , Rose, laisse-les donc <i>se chicaner</i> tu-seules	<i>Rety</i> , Rose! Pozwól im się <i>handryczyć</i> między sobą
Maudite marde !	<i>Niech to jasna krew zaleje!</i>
Si j’me r’tenais pas, j’y mettrais ma main dans’face !	Ach, gdybym nie potrafiła się opanować, <i>to bym ją sprąta po pysku!</i>
Vous allez réveiller ma belle-mère, <i>pis a va recommencer à nous acher</i> !	Zaraz obudzicie moją teściową i <i>dopiero będzie cyrk!</i>
j’tais en audit	byłam wkurzona
Tu me désappointes, tu me désappointes ben gros ma p’tite fille !	Bardzo mnie zawiodłaś, dziecinko!
Ah ! ben, vous, par exemple, <i>la pincée</i> , lâchez-moé lousse !	O, patrzcie ją! <i>Ta wyfiokowana</i> się odezwała!
Moé, j’ai le droit de les fesser, y’a personne qui va leu’toucher, par exemple !	Tylko mnie wolno, niech nikt inny się nie waży!
C’t’aussi ben de me dire en pleine face que ch’t’une maudite menteuse !	Co? Może mi pani powie, że kłamię?!

* Wyróżnienia – J.W-R.

W przekładzie powyższych fragmentów daje się zauważyć znacząca strata. W oryginale poszczególne kwestie różnią się znacząco rejestrem: joulau, jakiego używa chór, skonstrastowany został ze staranną francuszczyzną Lisette, tym-

czasem w polskim przekładzie owa różnica nie została wyraźnie zarysowana. Odbiorca otrzymuje kontrast między słowami Lisette, stylizowanymi na piosenkę ludową („Ledwie słonko wszędzie rankiem, ledwie kwiatki muśnie blaskiem, ledwie ptaszki śpiewem dzionek powitają...”, 53), a dość prostym słownictwem i potocznymi wyrażeniami, jakich używa chór („Wstaję robić im śniadanie: grzanki, kawa, boczek, jaja. Z trudem ściagam bractwo z łóżek, dzieci już do szkoły lecą, stary pędzi do roboty”, 53). Zatem nie dysponując odpowiednimi środkami w języku polskim, tłumacz stawia raczej na odtworzenie rytmu, na zmiany na poziomie składni oraz na środki leksykalne, którymi stara się odtworzyć intencje oryginału i wspomnianą funkcję charakterystyki społecznej postaci, ukrytą w *joual*. Kwaterko, „tłumacz się” ze swojej strategii i posiłkując analizowanym przeze mnie fragmentem, opisuje następująco swoją pracę:

Przekładając jego [Tremblaya – J.W.-R.] dramat z 1965 roku, *Les belles-sœurs*, operujący stylizacją „*joual*” z robotniczych dzielnic wschodniego Montrealu, starałem się oddać rejestr polskiej gwary miejskiej lat sześćdziesiątych. Konieczne jednak były kompromisy, a konkretnie zmuszony byłem zrezygnować z nieprzetłumaczalnych na polski zbitki francusko-angielskich. (2003: 143)

Le vrai monde ?, czyli W najlepszej wierze

Złożona rola języka uwidacznia się także w tekście sztuki *Le vrai monde ?* wystawionej po raz pierwszy w koprodukcji, najpierw 2 kwietnia 1987 roku w Théâtre français du Centre national des Arts w Montrealu, a następnie 15 kwietnia tego samego roku w Théâtre du Rideau Vert (reżyseria: André Brassard). Jej akcja rozgrywa się, rzecz jasna, w jednym z mieszkań w dzielnicy Plateau Mont-Royal, latem 1965 roku. Oto Alex I, komiwojażer, wraca do domu po jednej z licznych nieobecności podyktowanych charakterem wykonywanego zajęcia. Nieoczekiwanie spotyka swojego syna, Claude’a, który dwa lata wcześniej opuścił rodzinne gniazdo, przyszedł jednak do domu, by poznać opinię matki (Madeleine I) na temat swojego debiutu dramatycznego. Jego pierwszy tekst to rozrachunek z ojcem prostakiem, który w czasie licznych delegacji zdradza matkę i który, zdaniem Claude’a, od zawsze darzy własną córkę Mariette I uczuciem dalece wykraczającym poza ramy relacji ojciec – córka oraz był bliski popełnienia kazirodztwa. Największy dramat Claude’a polega na tym, że ojciec stanowił przez długi czas obiekt jego bezgranicznego uwielbienia, by następnie stać się osobą znienawidzoną. Początkujący autor umieszcza w sztuce wszystkich członków rodziny, z wyjątkiem samego siebie. Wszelkie zarzuty, jakie młody człowiek formułuje wobec własnego ojca, padają z ust bohaterki uosabiającej matkę, która w realnym życiu nigdy się nie skarży i pokornie przyjmuje to, co przynosi los. Matka jednak nie tylko nie potwierdza

wizji rodziny, jaką rysuje Claude, ale wręcz gwałtownie sprzeciwia się temu, co napisał jej syn. Odbiorca tekstu Tremblaya zostaje zatem skonfrontowany z dwiema wizjami rzeczywistości i sam musi zdecydować, która jest prawdziwa, stąd zresztą oryginalny tytuł sztuki: *Le vrai monde ?*, czyli prawdziwy świat. Quebecki dramaturg stosuje klasyczny teatralny chwyt, służący konfrontacji obu alternatywnych światów: na scenie pojawiają się postacie realne, czyli sam Claude i członkowie jego rodziny, ale także postacie fikcyjne – bohaterowie sztuki napisanej przez Claude'a. By oddzielić oba światy, Tremblay dodaje do imion postaci realnych rzymską cyfrę I, natomiast postacie fikcyjne oznaczone są rzymską cyfrą II.

Podobnie jak w *Les Belles-sœurs* język spełnia w *Le vrai monde ?* wieloraką funkcję. Po pierwsze, na poziomie odniesień wspólnotowych jest wyznacznikiem przynależności społecznej i tożsamości bohaterów. Jak podaje między innymi Lucie Robert (1994: 210), cały cykl *Les Belles-sœurs* to ostra krytyka instytucji społecznych w Quebecu: rodziny, religii, języka, kultury mieszczańskiej, a język stanowi jeden z ważnych elementów owej misji, jakiej podjął się dramaturg. W *Le vrai monde ?* mierzy się z narzuconym kobietom przez tradycyjne społeczeństwo wzorcem zachowania, zgodnie z którym mają one milczeć. Zapewnia o tym sam Tremblay, mówiąc: „Podobnie jak większość kobiet w Quebecu Madeleine jest przekonana, że lepiej zachować milczenie niż opowiadać o tym, że się jest nieszczęśliwą” (Tremblay, w: Boulanger, 2001: 117). Nie oznacza to jednak, że bohaterka w ogóle nie zabiera głosu. Przeciwnie, dramaturg wychodzi poza utarty schemat i wyposaża ją w bardziej rozbudowany język, niejako w opozycji do postaci męskich. Jak sam mówi: „w mojej sztuce specjalnie wyposażylam Claude'a w bardzo złe argumenty. Najbardziej znaczące są monologi matki” (Tremblay, w: Boulanger, 2001: 119). Jean-Pierre Ryngaert podkreśla, że w *Le vrai monde ?* akcja nie jest najważniejsza, liczy się nie to, co się dzieje – a dzieje się niewiele – lecz to, co się mówi. Owa opozycja rysuje się, jego zdaniem, na poziomie treści wypowiedzi postaci rzeczywistych i fikcyjnych, zwłaszcza w przypadku kluczowych dla wymowy sztuki rozbieżności między sposobami postrzegania funkcjonowania rodziny Claude'a i, co za tym idzie, poszukiwaniem tytułowej prawdy (2003: 192).

Wydaje się, że ową rozbieżność w treści kwestii wypowiedzianych przez postacie oznaczone rzymską cyfrą I i II potęguje dodatkowo sposób mówienia, co Ryngaert ujmuje następująco: „Można by powiedzieć, że jest to kwestia punktu widzenia, przede wszystkim jednak kwestia języka” (2003: 193). Zamysł ten służy zatem – by powrócić do klasyfikacji Lewickiego – także do charakterystyki postaci, przypisany jest konkretnym osobom. Różnicując sposób mówienia, Tremblay wzmacnia efekt, jaki zastosował w konstrukcji swego tekstu. Szczególnie wyraźnie widać tę dywersyfikację na przykładzie postaci rodziców, Alexa I i Alexa II oraz Madeleine I i jej odpowiedniczki wykreowanej przez syna w jego sztuce. Wszystkie postacie wypowiadają się w joulu, ich przynależność społeczna jest oczywista, ale jednocześnie każda z postaci realnych zyskuje inny wymiar poprzez to, jak mówi. Dodatkowo swoiste przerysowanie Madeleine II w stosunku do jej prawdziwego

pierwowzoru ma na celu ukazanie metamorfozy kobiety, która wychodzi poza narzucony przez społeczeństwo nakaz milczenia i zaczyna mówić, używając dużo bardziej sugestywnego języka, o czym świadczy jej słynny monolog.

Tłumacz ma więc przed sobą trudne zadanie: pamiętając o joulu wpisanym w sam projekt twórczy, którego w tej sytuacji nie można pominąć, na przykład poddając standaryzacji, musi on jednocześnie zachować czujność i znaleźć językowy sposób na zróżnicowanie postaci. Kwaterko zdaje się kierować w swoich przekładach spójną strategią. O ile w przypadku *Siostrzyczek* wspierał się polską gwarą miejską lat sześćdziesiątych, o tyle w tekście *W najlepszej wierze* nie szuka konkretnego polskiego dialektu czy socjolektu, nie używa gwary po to, by oddać w tłumaczeniu joul, raczej decyduje się zaznaczać potoczność języka postaci poprzez środki leksykalne i składniowe. Używa zatem leksemów z języka potocznego, obniżając tym samym rejestr wypowiedzi postaci:

Oryginał	Przekład
MADELEINE II : Des mensonges, des tromperies, de c't'enfirouapage-là qui était ta grande spécialité pis que j'étais la seule à pas voir... [...] MADELEINE II: C'est pas du monde en général que je veux parler, Alex... Le monde en général, tu peux ben faire c'que tu veux avec, c'est ton métier. C'est ta job de les séduire avec tes farces plates pis tes histoires cochonnes pour leur faire signer leur nom dans le bas d'un contrat qui va probablement les fourrer. (22)	MADELAINE* II: Te twoje łgarstwa, oszu- kaństwa, te bujdy na resorach**... W tym by- łeś niezrównany, tylko ja byłem ślepa i ni- czego nie widziałam... [...] MADELAINE II: Tu nie chodzi o ludzi w ogóle, Alex... Możesz sobie robić z nimi, co chcesz, to jest twój zawód. Twoja robo- ta polega na tym, aby ich czarować głupi- mi kawałkami i świńskimi historyjkami, żeby podpisali się pod umową, która sama jest jednym wielkim kantem. (50)

* W oryginale imię matki brzmi „Madeleine”, w przekładzie – „Madelaine”.

** Wyróżnienia – J.W.-R.

To tylko jeden z licznych przykładów, polski tekst obfituje w tego typu elementy językowe, które pojawiają się w wypowiedziach różnych postaci – Claude’a: „wiochy” (48), „porozwalać mordy” (60); Alexa I: „wkitrać” (48), „szmat drogi” (59), „śmieszny robol” (59), „szajs” (59), „dać po mordzie” (67); Alexa II: „kanciarz” (50), „tyrać jak wół” (50), „wracać na cyku” (50), „wypruwać z siebie flaki” (61), „puścić kantem” (62); Mariette I: „coś ci się we łbie pomieszało” (65); Mariette II: „zgryba obleśnych ryjów” (64). Efekt wzmacnia dodatkowo użycie składni potocznej, a czasem także niepoprawnej, co pozwala w pewien sposób oddać oralny charakter joulu. Najczęściej tłumacz korzysta z tego narzędzia w przypadku pytań retorycznych, jak w następujących przykładach – Madeleine II: „To było cholernie wygodne, no nie?” (51), „Marzyłeś o tym, co?” (53). Podobnie jak w tekście *Siostrzyczek* Kwaterko umieszcza w tym przekładzie wulgaryzmy, które nierzadko odpowiadają wy-

stępującym w oryginale typowo quebeckim *sacres*, czyli przekleństwowym związanym z Kościołem katolickim i religią, co widać choćby w następnym przykładzie:

Oryginał	Przekład
ALEX II: Tu commenceras pas toi aussi à me reprocher de toujours être de bonne humeur, <i>sacrement</i> ! (21)	ALEX II: Nie zaczynaj teraz ty, <i>do cholery</i> , wytykać mi mojego pogodnego usposobienia! (50)

Wydaje się zatem, że polski przekład *Le vrai monde ?* zachowuje, na ile to możliwe, potoczność i zarazem potoczystość oryginału, gubiąc však – z braku adekwatnych środków w języku docelowym – jednoznaczne odniesienia do kultury wyjściowej. O przynależności do niej Tremblayowskiego tekstu świadczą jednak zachowane przez tłumacza akcenty jednoznacznie lokalne: miejsce akcji, niespol-szczone imiona, toponimy (Thedford Mines, Trois-Rivières, Sorel, Sept-Iles), elementy kulturowe (nazwisko quebeckiego pieśniarza Félix Leclerc) czy nazwy własne (zupa Campbella).

Nie zapominajmy, że *Le vrai monde ?* to jednak przede wszystkim tekst uniwersalny, a jego wymowa zasadza się między innymi na problemie relacji międzyludzkich i sposobu postrzegania drugiego człowieka, a także na odpowiedzialności pisarza wobec odbiorcy (por. Magnon, Morin, 2002: 186). Pamięta o tym polski tłumacz, który zamiast obsesyjnie szukać środków na oddanie funkcji lokalizacyjnej *joual*u (zgodnie z klasyfikacją funkcji elementów niestandardowych Lewickiego), skupia się raczej na zróżnicowaniu środków językowych w zależności od postaci – co skutkuje istotną różnicą w wypowiedziach Madeleine I i Madeleine II oraz Alexa I i jego fikcyjnego odpowiednika – a także pod kątem płci postaci (Lewicki, 1986: 65–66), co, jak wiemy, stanowi dla samego autora ważny element jego tekstu. Wierny jest zatem wizji Tremblaya, zgodnie z którą „język [jego – J.W.-R.] postaci jest ubogi, lecz uczucia są szlachetne” (Tremblay, w: Boulanger, 2001: 119).

W przypadku przywołanej analizy daje się zauważyć brak sformułowań potocznych w kwestiach wypowiedzianych przez Madeleine I. W oryginale mówi ona, rzecz jasna, w *joual*u, jednak jej wypowiedzi wyposażone są oszczędnie w potoczność na poziomie leksykalnym. Tłumacz oddaje jej kwestie, używając często poprawnego języka:

Oryginał	Przekład
A'm'a pas faite de bien, 't'a ranimé que-qu'-chose en moi que j'avais enterré pour toujours ! Pour toujours, Claude ! T'as ressuscité... la chose qui avait failli me rendre folle... le doute ! J'ai recommencé à douter à cause de toi pis j'te le pardonnerai jamais ! (27)	Nie sprawiło mi to żadnej ulgi. Odżyło we mnie to, co na zawsze już pogrzebałam! Na zawsze, Claude! Ożywiłeś we mnie coś... co omal nie doprowadziło mnie do obłędu... podejrzenia! Przez ciebie znów zaczęłam podejrzewać i nigdy ci tego nie wybaczę! (52)

Kwaterko zaznacza charakter ustny wypowiedzi poprzez nieliczne określenia nacechowane potocznie i składnię, co można zilustrować następującym przykładem:

Oryginał	Przekład
Pis c'est même pas de la musique que j'écoute ! La musique que t'as mis là-dedans, j'la connais pas ! Pis j'veux pas la connaître ! La musique que j'écoute, moi, c'est de la musique simple, facile à retenir pis que j'peux chanter pendant que je l'écoute ! T'entends c'qui joue à la radio dans la cuisinie, là ? Ben c'est ça que j'aime ! Pas ton... ton Mendelssohn que t'as sorti de j'sais pas où... de tes propres goûts, probablement... Avais-tu honte de mettre ça dans ta pièce ? J'comprends pas c'que t'as voulu faire ! Tu nous as enlaidis, nous autres, mais tu nous fais écouter d'la musique que toi tu trouves plus belle, plus savante que celle qu'on écoute ! Tu ris de nous autres, là-dedans, Claude, le sais-tu ? (18)	To nie jest nawet muzyka, której słucham! Nie znam takiej muzyki! I nie chcę jej znać. Muzyka, której słucham, jest prosta, łatwo wpada w ucho i potrafię ją zaśpiewać. Słyszysz, jaką muzykę grają w radio w kuchni? O właśnie, taką lubię! A nie <i>tego twojego</i> ... Mendelssohna, którego nie wiadomo skąd <i>wytrzasnąłeś</i> ... chyba według własnej fantazji? Nie wstyd ci było <i>wsadzić</i> coś takiego do swojej sztuki! Nie rozumiem, co chciałeś osiągnąć! z jednej strony przedstawiłeś nas w okropnym świetle, a z drugiej każesz słuchać muzyki, która według ciebie jest ładniejsza i mądrzejsza niż ta, której naprawdę słuchamy! Kpisz sobie z nas w tej sztuce, Claude, wiesz o tym? (49)

Inaczej przedstawiają się repliki Madeleine II, która w zamyśle twórcy jest postacią przerysowaną w stosunku do swojego realnego odpowiednika. Jej kwestie są zatem bardziej agresywne w treści, ale też w formie, co tłumacz z powodzeniem oddaje w polskiej wersji, posiłkując się przede wszystkim środkami leksykalnymi, jak w poniższym przykładzie:

Oryginał	Przekład
Je le sais, Alex, que t'es capable de répondre à tous mes arguments... C'est pour ça que j'ai toujours évité les explications... T'es un beau parleur, t'as gagné ta vie pis la nôtre avec ça, tu sais comment virer une conversation à ton avantage... On est démuni, désarmé devant toi... On te laisse gagner parce qu'on sait que même si on discute pendant des heures tu vas finir par nous avoir avec une entourloupette ou ben donc avec une farce... (22)	Znam cię dobrze, Alex, znajdziesz wytłumaczenie na wszystko... to właśnie dlatego zawsze unikałam rozmów z tobą... <i>Bajdurzyć</i> to ty potrafisz, wygrywasz zwykle tym, że <i>wywracasz kota ogonem</i> i w końcu nas <i>rozbrajasz</i> ... Przy tobie jest się bezradnym... Dajemy za wygraną, bo ile by dyskutować, to i tak wykręcisz się jakimś dowcipem i <i>twoje będzie na wierzchu</i> ... (51).

Przykładów tego typu można by podać więcej i, co ważne, nie zawsze odpowiadają im bezpośrednio podobne wyrazy nacechowane w oryginale, tłumacz

bowiem często używa kompensacji. Stosuje także kolokwializmy („ulatniać się”, „odstawić błazna”, „latać z kwiatka na kwiatek”, „durne kawały”, „strzełać oczami i dowcipami”, „będę tutaj sterczała z tą twoją pieczenią”), przekleństw („cholernie”). Nie znaczy to jednak, że wszystkie wypowiedzi Madeleine II w wersji polskiej są nacechowane; przeciwnie, polski czytelnik odnajdzie dłuższe kwestie sformułowane poprawną polszczyzną, którym w oryginale odpowiadają fragmenty w joulu:

Oryginał	Przekład
Ça t'est-tu déjà arrivé d'avoir l'impression d'être enterré en dessous d'une tonne de briques ? Ou ben donc d'être assommé par un coup de marteau ? Parce que tout dans ta vie avait changé en une seconde ? Une seconde, t'es quelqu'un qui pense certaines affaires... T'es sûre de savoir qui t'es pis qui sont les autres autour de toi... tu te poses même pus de questions à leur sujet... depuis longtemps. (64)	Czy miałeś kiedyś poczucie, że jesteś pogrzebany żywcem? Albo zamroczony, jakby uderzono cię obuchem? Bo wszystko zmieniło się w twoim życiu w ciągu jednej sekundy? Przez chwilę myśli się, że jest się kimś konkretnym... ma się pewność, kim się jest i kim są inni wokół ciebie. Od dawna już nie zadajesz sobie żadnych pytań na ich temat. (62)

Analogicznie do opozycji pomiędzy matką Claude'a i powołaną przez niego do życia Madeleine II, Tremblay konstruuje opozycję między dwoma Aleksami. Alex I to przede wszystkim dowcipniś sypiący jak z rękawa mniej lub bardziej śmiesznymi żartami, z wyraźną inklinacją do zdrobnień. Tłumacz wiernie oddaje tę cechę języka Alexa I, stosując między innymi zdrobnienia niosące ze sobą bagaż negatywny, co kompensuje nie zawsze przekładalną ironię bohatera (np. *mon p'tit gars* jako „chłoptaş”; *petits amis* jako „kolesie”). Ponadto bohater często używa kolokwializmów i przekleństw, co skrzętnie wykorzystuje tłumacz, mogąc oddać niższy rejestr wypowiedzi Aleksa i tym samym przynajmniej częściowo skompensować obecność joulu:

Oryginał	Przekład
Tu te promènes toujours avec ta petite serviette d'intellectuel pour aller travailler ? Que c'est que tu mets, dedans ? Ton lunch ? Ton lunch pis tes manuscrits... Quand est-ce qu'on va avoir droit à ça, la grande révélation ? Hein ? Dans la semaine des trois jeudis ? En tout cas, si c'est de la poésie, garde-la pour toi... J'ai assez d'entendre les maudits grateux de guitares dans tou'es hôtels d'la province oùsque j'passe (15)	Zawsze chodzisz do pracy z tą swoją teczuszką intelektualisty? Co tam nosisz? Kanapeczki? Śniadanko i rękopis? Kiedy wreszcie dostąpię zaszczytu poznania tej prawdziwej rewelacji, co? Na święte nigdy? W każdym razie, jeśli to jest poezja, to zachowaj ją dla siebie. Mam powyżej uszu wysłuchiwanie tych cholernych kudłaczy zawodzących przy gitarze w każdym hotelu, gdzie się zatrzymam (48)

Kompensacja polegająca na użyciu nacechowanych określeń niemających odpowiedników w oryginale (wśród nich na przykład: „szmat drogi”, „usadzić face-ta”, „parszywe drogi”, „tupeciarz”, „ciemniak”, „chałupy”) pozwala na oddanie bardzo ekspresyjnego języka Alexa I i różnicowanie jego potocznych i skoncentrowanych na błahych kwestiach wypowiedzi wobec refleksyjnych replik zrezy-gnowanej Madeleine I.

To, o czym i w jaki sposób mówi Alex II, także odbiega od kwestii wypowia-danych przez Alexa I. Przede wszystkim znika żartobliwy i nieco ironiczny ton wypowiedzi postaci. Alex II pojawia się w scenach konfrontacji z żoną oraz z cór-ką, zatem sposób, w jaki się wypowiada, podyktowany treścią rozmów, także staje się bardziej agresywny, bohater jawi się jako gwałtownik i tyran, co polski tłumacz zdaje się wiernie oddawać w swym przekładzie:

Oryginał	Przekład
Tu commenceras pas toi aussi à me repro-cher de toujours être de bonne humeur, sacrement ! Ya assez des enfants qui me craquent là-dessus ! C'est vrai que chus un enfirouapeux, c'est vrai que j'veux que le monde m'aime pis que je fais toute pour mais ça fait pas de moé un chien sale ! (21)	Nie zaczynaj teraz ty, do cholery, wyty-kać mi mojego pogodnego usposobienia! Starczy, że dzieciaki się ze mnie nabijają! Wiadomo, jestem kanciarzem i chcę, żeby ludzie mnie lubili. Wszystko robię w tym celu, ale to jeszcze nie znaczy, że jestem by-dlakiem! (50)

Podobnie jak w przypadku innych postaci, Kwaterko, wzorem oryginału, wy-korzystuje wszędzie, gdzie to możliwe, środki leksykalne o zabarwieniu potocz-nym, stosuje także kompensację. Mamy zatem następujące odpowiedniki wyra-żeń oryginalnych, zarówno nacechowanych, jak i bardziej neutralnych, w języku polskim: *travailler comme un cochon* jako „tyrać jak wół”, *s'entre-tuer* – „skakać sobie do oczu”, *battre quelqu'un* – „tłuc kogoś”, *rentrer en peu pompette* – „wra-cać na cyku”, *Pis réponds-moé pas* – „Przestań mi się odszczekiwać”, *suer sang et eau* – „wypruwać z siebie flaki”, *donner une claque* – „zdzielić po twarzy”, *sacer quelqu'un* – „puścić kogoś kantem”.

Warto na koniec wspomnieć o kwestii tytułu. Oryginalny tytuł to *Le vrai monde ?*, czyli prawdziwy świat, co odnosi się do alternatywnej wizji rodziny Claude'a i jego wersji zdarzeń. Czytelnik/widz sam musi rozstrzygnąć, która z wersji jest prawdzi-wa. Polski tłumacz nie przekłada tytułu dosłownie, decyduje się natomiast na wy-korzystanie słów, które padają z ust Claude'a wyjaśniającego, dlaczego zdecydował się w sztuce przedstawić swoją rodzinę, tworząc – zdaniem matki – karykaturę rzeczywistych postaci: *J'ai pourtant fait ça... avec la meilleure volonté du monde... pour vous défendre* (45) – „Przecież zrobiłem to **w najlepszej wierze**... żeby was obronić” (57). W polskiej wersji tekstu dochodzi zatem do ciekawego przesunięcia akcentu: tytuł sytuuje niejako odbiorcę przekładu po stronie Claude'a, by następ-nie, zapoznawszy się z dwiema alternatywnymi historiami rodziny, odbiorca ten mógł sam rozstrzygnąć, który świat – jak chce tytuł oryginalny – jest prawdziwy.

Albertyna Jacka Mulczyka-Skarżyńskiego

Krytycy zgodnie podkreślają, że *Albertine, en cinq temps* jest jednym z bardziej poruszających tekstów dramatycznych, ponieważ autor ukazuje w nim smutną egzystencję kobiet nie tylko w Quebecu, ale także w wymiarze uniwersalnym. W tym sensie można powiedzieć, że tytułowa bohaterka uosabia historię kobiet i historię ludzkości. Niektórzy krytycy widzą w niej „obraz Boga, który stał się kobietą, kobietą mityczną” (Ruprecht, 1986: 6) i chce wykrzyczeć swoją wściekłość. Oryginalność dzieła niezwykle trafnie opisuje Robert Lévesque:

Albertine, en cinq temps to arcydzieło autora *Les Belles-sœurs*. Odnajdujemy w niej, w obrębie jednej postaci, całokształt „tremblayowskiej” tragedii, i jeśli ta sztuka jest tak mocna, tak ważna – i posiada taką głębię – to dlatego, że Tremblay potrafił z niezwykłą maestrią (niemożliwe próby porozumienia kobiety i jej różnych wcieleń) rozpiąć swą sztukę między czystością greckiej tragedii a rozkładem tragedii beckettowskiej. (1995: b.s.)

Główna bohaterka to tytułowa Albertyna, kobieta występująca w tekście w pięciu wcieleniach, czyli w pięciu ważnych dla niej momentach życia (Camerlain, 1996: 125). Tym samym odbiorca poznaje siedemdziesięcioletnią Albertynę, pensjonariuszkę domu starców, która musi zmierzyć się ze swoją przeszłością. Ucieleśniają ją kolejno kobiety odpowiadające Albertynie z przeszłości: pełna nadziei bohaterka w wieku 30 lat, przepełniona wściekłością Albertyna czterdziestoletnia, zadowolona ze swego życia pięćdziesięciolatka i wreszcie sześćdziesięciolatka w szponach nałogu. Występująca w pięciu postaciach Albertyna robi rachunek swojego życia, pełnego szczęścia i rozpacz. Towarzyszy jej siostra, Madeleine, zupełne jej przeciwieństwo. Widz obserwuje wszystkie Albertyny w dyskusjach i kłótniach na temat ich (jej?) życia. Daleko tutaj zatem do pogaduszek z *Siostrzyczek*. Bohaterki nie mówią po to, by plotkować, raczej po to, by dać upust miotającym nimi emocjom. Jest to zresztą jedna z cech typowych dla kobiecych postaci Tremblaya: mówić nie po to, by coś powiedzieć, lecz po to, by dać się usłyszeć, co potwierdza zarysowaną już wcześniej funkcję joualu będącego językiem służącym ekspresji kobiet, a zatem – zgodnie z terminologią Lewickiego – mającego na celu różnicowanie środków językowych w zależności od płci mówiącego (1986: 65–66).

W przypadku *Albertine, en cinq temps* jeszcze ważniejsza wydaje się funkcja wieku i indywidualnej charakterystyki postaci, które także w przekładzie powinny zostać jak najpełniej oddane. I tak się w polskim przekładzie dzieje. Mulczyk-Skarżyński nie wybiera żadnej z możliwych strategii przekładowych opisanych przez cytowanego wcześniej Przychodzenia. Nie odnajdziemy zatem w tekście 5 razy *Albertyna* cech charakterystycznych dla tłumaczenia uniwersalistycznego: tłumacz nie „wygładza” przekładu poprzez użycie standardowej wersji języka.

Taki zabieg zubożyłby zresztą znacznie tekst, pozbawiając go inherentnej cechy związanej z obecnością *jouala* jako wyznacznika funkcji lokalizacyjnej i charakteryzującej postać pod względem przynależności do grupy społecznej. Pozostaje chyba zatem wierny Tremblayowskiej wizji teatru, która, jak przypomina Michel Bélair, polega na tym, że trudno wyobrazić sobie postać z teatru Tremblaya, posługującą się standardową francuszczyzną, język bowiem jest ważnym elementem jego techniki dramatycznej (1972: 54–55). Analogicznie trudno sobie wyobrazić bohaterki 5 *razy* *Albertyna* mówiące standardowym językiem polskim.

Z drugiej strony jednak Mulczyk-Skarżyński nie wykorzystuje strategii, o której pisał Przychodzen, a która polegałaby na użyciu błędnych form językowych lub stanowiących konkretną odmianę języka docelowego. Co zatem proponuje polski tłumacz? Skupia się na specyfice języka postaci i wśród wachlarza możliwości wybiera przede wszystkim kompensację na poziomie leksykalnym, zwłaszcza kompensację rodzajową (*compensation du genre*), polegającą na użyciu w tekście docelowym techniki innej niż ta, która pojawiła się w oryginale²⁰. Mulczyk-Skarżyński często wykorzystuje formy nacechowane z potocznego rejestru. Dla przykładu w polskiej wersji znajdziemy takie sformułowania jak: „mane”, „ciuchy”, „popapraniec”, „facet”, „spaprane”, „szurnięta”, „wtryniasz”, „sprąłam”, „wylazłam”, „skamerować”, „gapicie się”, „zamknij się”, „dzięki”. Czasem jednak wybór tłumacza wydaje się dyskusyjny, ponieważ stosuje on określenia bardziej nacechowane niż te, które pojawiły się w oryginale. Tak dzieje się w przypadku zdania: „Wyrko trochę twarde” (2)²¹ – w oryginale nie zawiera ono nacechowanego słownictwa (*Le lit est un peu dur*, 15). Użycie wyrazu „wyrko” jest chyba wyborem nietrafionym, biorąc pod uwagę, iż chodzi o wypowiedź siedemdziesięcioletniej Albertyny.

Polski tłumacz nierzadko wykorzystuje także zdrobnienia i zgrubienia, które, co prawda, nie są tak liczne, jak wcześniej opisane silnie nacechowane określenia, ale z pewnością pozwalają na oddanie specyficznego stylu wypowiedzi Tremblayowskich bohaterek. Statystycznie rzecz ujmując, polska wersja zawiera zdecydowanie więcej zdrobnień i zgrubień, co wynika po części także ze specyfiki języka polskiego. Ciekawe, że z wyjątkiem zdrobnienia imienia Albertine w wersji polskiej („Bercia”), wszystkie zdrobnienia odgrywają w polskim tekście rolę negatywną. Tak dzieje się na przykład z wyrazami „mężulek”, „charakterek”. Wśród zgrubień wymienić można następujące: „fryty”, „ciuchy”, „buła”.

Innym środkiem stylistycznym, który w zamyśle Mulczyka-Skarżyńskiego ma zwielokrotnić efekt języka mówionego, potocznego, jest użycie zaimków wskazujących, dzierżawczych oraz przysłówków:

²⁰ Termin Sándora Herveya i Iana Higginsa (1992: 34).

²¹ Cytaty z polskiego przekładu pochodzą z tekstu niepublikowanego i zostały wykorzystane za zgodą tłumacza. Wszystkie cytaty opatrzone numerami stron pochodzącymi ze stosownych wersji.

Oryginał	Przekład
Pis quand j'te vois venir te pavaner ici avec ton mari qui a réussi pis tes enfants super-bright ! (46)	I jak cię widzę, kiedy się tutaj puszysz z <i>tym twoim*</i> mężulkiem, któremu się udało i z <i>tyimi twoimi</i> dziećmi z czerwonym paskiem! (18)
Quand le soleil a eu disparu, les oiseaux, les criquettes, pis les grenouilles ont recommencé leur vacarme, tout d'un coup, comme si quelqu'un avait rallumé le radio ! (20)	A jak słońce znikło już całkowicie, to ptaki, świerszcze i żaby znowu zaczęły hałasować. Od razu. <i>Normalnie</i> jakby ktoś włączył radio! (4)
T'étais heureuse comme t'étais, Madeleine, pis au fond, j'devais être un peu jalouse de toi... (82)	Byłaś szczęśliwa, cieszyłaś się z tego, co miałaś, Madeleine. A ja chyba <i>tak najnormalniej w świecie</i> ci zazdrościłam... (37)
D'habitude j'ai peur du noir, mais là, j'aimerais ça rentrer dedans... (90)	Zazwyczaj boję się ciemności. Ale tutaj, <i>to normalnie</i> chciałabym w nią wejść... (41)

* Wyróżnienia – J.W.-R.

Wśród dodanych przez tłumacza przysłówków dwa powtarzają się najczęściej: „chyba” i „normalnie”. Ten ostatni wydaje się wiązać z młodym wiekiem tłumacza. Zresztą jego młody wiek ujawnia się wielokrotnie w tekście polskim: („MADELEINE: Nie ma takiej opcji. Rozmawiamy ze sobą”, 36; „ALBERTYNA-50: Nie martw się. Nie odbijemy ci twojego supermena...”, 39).

Tłumacz przejawia także spore upodobanie do przekleństw, które często występują w polskim tekście. Jak się okazuje, są one z pewnością bardziej liczne i różnorodne niż w oryginale. Spójrzmy na wyniki statystyczne: *maudit* (4 razy), *sacrer* (4 razy), *chier* (1 raz), „kurcze” (1 raz), „kurde” (1 raz), „kurwa” (2 razy), „cholera” (4 razy), „dupa”/„dupowaty” (3 razy), „diabeł”/„diabelski” (2 razy), „przeklęty” (1 raz), „pieprzony” (1 raz), „pierdoły”/„pierdzielić” (2 razy), „szlag” (1 raz), „wydymać” (1 raz), „gówniarz” (1 raz).

Wybór wulgaryzmów mających za zadanie kompensację strat może wynikać z dwóch przyczyn. Po pierwsze, może tu mieć znaczenie interpretacja tekstu przez tłumacza i jego koncentracja na charakterystycznej dla Albertyny wściekłości. Po drugie, może to być pokłosie wizji joualu jako języka przesycanego wulgaryzmami, a zwłaszcza typowymi dla Quebecu przekleństwami (*sacres*), wywodzącymi się z języka związanego z Kościołem i religią katolicką, o których była już mowa w przypadku *W najlepszej wierze*. Niemniej taka wizja nie do końca zgadza się z wydźwiękiem oryginału i o ile tekst Tremblaya zawiera kilka przekleństw, o tyle tekst polski staje się dużo bardziej brutalny. Co więcej, nie została przyjęta jednorodna strategia – na przykład jeśli chodzi o zapis wulgaryzmów, gdzieś tam pojawiają się „w całej okazałości”, natomiast w innych miejscach tłumacz ogranicza się do zapisu pierwszej litery wulgaryzmu i wielokropka.

Oryginał	Przekład
...mais je sais <i>en maudit</i> c'que j'laisserais ici, par exemple ! (27)	Ale za to wiem, <i>kurwa</i> , co bym zostawiła tutaj! (8)
Essaye de parler avec Thérèse, tu vas voir comment c'est agréable ! (80)	Spróbuj porozmawiać z Thérèse, zobaczysz jakie to <i>k...</i> przyjemne! (36)
Y m'écoutent pas, pourquoi j'les écoute-rai-s ? (92)	One mnie mają <i>w dupie</i> , więc z jakiej racji ja miałabym je wysłuchiwać? (43)
Ah ! Seigneur, non ! (85)	O nie! Choćby skały srały! (39)
C'est toujours comme ça <i>qu'on s'est fait avoir</i> , pis on n'a pas encore appris ! (98)	Właśnie tak <i>dajemy się zawsze wydymać</i> i nigdy niczego się nie uczymy! (46)

Warto wrócić jeszcze do charakterystycznych dla *Albertine, en cinq temps* silnych emocji władających postaciami. W oryginale odnajdziemy zatem zarówno rozpacz, ból, jak i wściekłość, które uwidaczniają się w używanym przez nie języku. Wyraźne niuansowanie odczuć, uczuć i charakterów kolejnych postaci Albertiny jest, zdaniem autora, kluczowe:

życie jest doświadczeniem pozbawionym stałości. Człowiek nawiguje bezustannie pomiędzy wzlotami i upadkami. Zmienia się co dekadę, by następnie powrócić do tej osoby, jaką był przed dwudziestką. Na przykład Albertyna w wieku trzydziestu, pięćdziesięciu i siedemdziesięciu lat to kobieta raczej optymistyczna, gdy tymczasem w wieku czterdziestu i sześćdziesięciu lat jest pesymistką, nawet w depresji. To tak jakby Albertyna cierpiała na zespół maniakalno-depresyjny przez czterdzieści lat! (Tremblay, w: Boulanger, 2001 : 109)

W wersji polskiej owo rozróżnienie nie jest tak widoczne. Co więcej, tłumacz dokonuje przesunięcia akcentów: o ile większość wcieleń Albertiny łagodnieje, o tyle Albertyna czterdziestoletnia wydaje się ogarnięta jeszcze większą wściekłością niż jej pierwowzór. Rzecz jasna, trudno wskazać punktowe przykłady przesunięcia akcentów, pamiętamy bowiem o ulubionej technice Mulczyka-Skarżyńskiego, czyli kompensacji dotyczącej całego tekstu. Możemy spojrzeć jednak na dwa przykładowe, silnie zmienione fragmenty, których nieodpasowanie uwidacznia się zwłaszcza w realizacji scenicznej:

Oryginał	Przekład
ALBERTINE À 30 ANS : Quand j'ai appris ça, j'ai vu rouge, que c'est que tu veux... Que c'est que t'arais faite, toé, à ma place ? (65)	ALBERTYNA-30: Szlag mnie po prostu trafił, jak się o tym dowiedziałam. No, co... A ty co byś zrobiła? Ty, na moim miejscu? (28)
ALBERTINE À 70 ANS : Arrête donc de dire des niaiseries... (28)	ALBERTYNA-70: Nie pierdziel głupot... (9)

Ogólnie można powiedzieć, że Mulczyk-Skarżyński w większości wypadków korzysta z kompensacji na poziomie leksykalnym. Rzadko wykorzystuje tę technikę na innym poziomie języka, można wskazać w zasadzie tylko kilka zabiegów kompensacyjnych dotyczących poziomu morfologiczno-składniowego. Wydaje się, że tłumacz upodobał sobie szczególnie potoczną formę rozkazu „weź” i „weźcie”, służącą do wzmocnienia efektu rozkazu czy rady: „To weź i skończ colę!” (7); „Weźcie się przestańcie kłócić!” (7); „Jeśli jest za zimne, to weź powiedz, podgrzeję ci świeżego...” (6). Forma ta występuje także w pierwszej osobie liczby pojedynczej: „Ale nim stąd wyjdę, to każdego wieczoru biorę się i perfumuję” (12). Ponadto do potocznych konstrukcji składniowych zaliczyć można „widziałam w telewizorze” (8) czy też „posłuchałam się twoich rad” (27).

W tłumaczeniu Mulczyka-Skarżyńskiego widoczny jest także zabieg stylizacyjny polegający na wykorzystaniu potocznej i nieco przestarzałej formy spójnika „coby”, zamiast „żeby/aby”: „Było trochę za ciepłe, to zostawiłam je na chwilę na oknie, co by (*sic!*) przestygło...” (6), „Nie było przecież trzeciego, co by ich skamerował!” (8). Ponadto tłumacz stosuje potoczną i niedbałą formę „se”, która przez niektórych badaczy traktowana jest jako dialektały wariant zaimka zwrotnego „sobie”, co podkreśla potoczny charakter wypowiedzi: „to wezmę se kupię bilet w jedną stronę...” (8); „Dałabym se głowę uciąć, że to wiejskie ptaki...” (10). Biorąc pod uwagę nieliczną obecność form morfologiczno-składniowych w tłumaczeniu Mulczyka-Skarżyńskiego, których można by użyć w ramach kompensacji stylu sztuki, stwierdzić należy, że nie korzysta on w pełni z bogactwa języka polskiego.

Polskie tłumaczenie zawiera natomiast kilka przykładów kompensacji miejsca (*compensation du lieu*)²², to znaczy tłumacz stara się oddać w swej wersji wyrażenia skostniałe, choć umieszcza je w innych miejscach. Niektóre z nich zostają w tłumaczeniu pominięte, co z kolei może wynikać z ich mocno kulturowego charakteru (... *même si y ont peur de moi comme du bonhomme sept heures*, 38).

Podsumowanie

Tłumaczenie mocno nacechowanego na poziomie językowym tekstu, który niesie ze sobą *implicite* sensy związane z kulturą wyjściową, staje się ciągłą grą między koniecznością wyeliminowania tego, co nieprzekładalne, a możliwością kompensacji przynajmniej części nieprzekładalności. Jednak, jak pokazują liczne – udane! – przekłady *Les Belles-sœurs* i innych sztuk Tremblaya, jest to zadanie możliwe, choćby dzięki uniwersalnemu charakterowi sztuki, nawet tak silnie zakorzenionej w kulturze wyjściowej. Co więcej, niektóre przekłady sztuk Tremblaya udowadniają nam, że tak silnie nacechowany tekst może zyskać zupełnie nowe znaczenie w kulturze docelowej.

²² Hervey, Higgins (1992: 34).

Wracając na grunt polski, pierwszy z tłumaczy decyduje się w swych przekładach *Siostrzyczek* i *W najlepszej wierze* Tremblaya na spójną strategię: na ogół oddaje specyfikę oryginału poprzez standardowy język polski wzbogacony gdzieś zabiegami stylizacyjnymi inspirowanymi językiem potocznym. Ten typ stylizacji nazywa Przychodzen stylizacją idiomatyczną (2000: 124). W ten sposób Kwaterko ukazuje specyfikę postaci, podkreślając między innymi ich przynależność do określonej grupy społecznej, ale nie wykorzystując przy tym odmiany języka polskiego charakterystycznego dla danej grupy społecznej czy też dla danego regionu kultury docelowej. Nie stara się zatem stworzyć analogicznego systemu językowego oddającego specyfikę języka oryginału (na przykład na poziomie fonetycznym i leksykalnym, w związku z użyciem anglicyzmów, przekleństw wywodzących się z leksyki odsyłającej do religii), wręcz przeciwnie, wykorzystuje środki leksykalne typowe dla języka polskiego. Strategia ta wydaje się najbardziej uzasadniona w tekście tego rodzaju, gdyż – jak zauważa Judith Rémillard-Bélanger – tłumacz powinien zachować „udaną równowagę między wiernością wobec tekstu wyjściowego oraz wymogami języka, tworząc tekst spójny, który przekazuje sens i wywiera zamierzony efekt” (2007: 136–137). Strategia przyjęta przez Kwaterkę realizuje zresztą postulat Barbary Kielar: tłumacz powinien stworzyć tekst docelowy, który będzie oddawać intencję komunikacyjną autora, biorąc jednocześnie pod uwagę interes komunikacyjny finalnego odbiorcy (1997: 97).

Mulczyk-Skarżyński natomiast nie przyjmuje jednorodnej strategii tłumaczeniowej. Korzysta z wielu różnych strategii i technik, których efektem ubocznym staje się często brutalizacja tekstu względem oryginału. Odbiorca polskiego tłumaczenia może odnieść wrażenie, że bohaterki nie dyskutują po to, by się nawzajem zrozumieć, lecz przede wszystkim po to, by wykrzyczeć swój ból i wściekłość, gdy tymczasem w oryginale prezentują one szersze spektrum uczuć.

Analiza polskich przekładów sztuk Tremblaya pokazała, że język staje się zupełnie innym jakościowo komponentem w trzech analizowanych tekstach. Nie zapominajmy, że sztuki, mimo przynależności do jednego cyklu i mimo programowo założonej obecności joualu, różnią się, jeśli chodzi o zamysł artystyczny i tematykę. Jak się wydaje, tłumacze właściwie odczytują dominujące funkcje joualu i właśnie na nie kładą w swych przekładach szczególny nacisk. Joual traci z pewnością w przekładach funkcję lokalizacyjną właściwą oryginałowi. Trudno jednak wyobrazić sobie przekład, który oddawałby tę funkcję. Dużą zasługą obu tłumaczy jest to, że nie ulegają pokusie neutralizacji. Jest ona często wykorzystywana przez tłumaczy w dobrej wierze, jako chęć uniknięcia negatywnej stereotypizacji postaci na podstawie używanego przez nich języka (Fawcett, 1997: 122), lecz pozbawia je tożsamości. Kwaterko skupia się szczególnie na obecności specyficznego języka, będącego wyróżnikiem społecznym i jednostkowym, Mulczyk-Skarżyński z kolei koncentruje się na oddaniu charakterystyki indywidualnej postaci i targających nimi uczuć, co powoduje, że obaj tłumacze

nieco inaczej tłumaczą *joual* w języku polskim. Ponadto różnice w charakterze tekstów w przekładzie wynikać mogą także z profilu samych tłumaczy: dzieli ich wiek i bagaż doświadczeń, także tłumaczeniowych. Teksty dzieli również moment powstania: nie zapominajmy, że przekład Mulczyka powstał dwie dekady później, co także częściowo wyjaśniałoby jego bardzo nowoczesny, trochę młodzieżowy charakter.

Rozdział 8

W kręgu antologii: poezja i nowela rodem z Quebecu w Polsce*

* O *Antologii poezji Quebecu* w kontekście przekładowym pisałam szerzej w: Warmuzińska-Rogóż 2012b. Niniejszy rozdział zawiera częściowo przemyślenia z wymienionej publikacji, stanowi jednak jej pełniejszą wersję, a także jest pierwszym opracowaniem szerzej traktującym o *Antologii współczesnej noweli quebeckiej*.

Przekład to inne życie, często lepsze.

(Vaucluse, cyt. za Delisle, 2007: 172)

Wśród wielu czynników warunkujących sam fakt zaistnienia dzieła oryginalnego w przekładzie, ale także jego kształt oraz recepcję w kulturze docelowej, warto zwrócić szczególną uwagę na kwestię hybrydyczności wydawniczej (fr. *hybridité éditoriale*). Terminu tego używa Danielle Risterucci-Roudnicky w kontekście miejsca publikacji, stanowiącego kanał dystrybucji przekładu. Badaczka wymienia tutaj między innymi tomy zbiorowe, antologie i czasopisma, które pozwalają na różne kombinacje ułożenia publikowanych utworów. O znaczeniu tego typu publikacji, a ściślej osób, które w procesie ich powstawania podejmują decyzje (*re-writers*, czyli „przepisywacze”), pisał André Lefevere, podkreślając, że trudno nie zauważyć istotnej roli, jaką przepisywanie odgrywa w rozwoju kultury, oraz że nie sposób pominąć mechanizmów jego działania, prowadzących do kształtowania w kulturze docelowej wizerunków autorów i ich dzieł (1992: 9).

Jako że lista przetłumaczonych na język polski dzieł literatury quebeckiej zawiera dwie antologie: antologię poezji – będącą jedynym tak obszernym wydaniem zawierającym ten rodzaj literacki, wyjąwszy czasopisma literackie, o których będzie mowa osobno w następnym rozdziale – oraz antologię noweli, gatunku literackiego szczególnie rozpowszechnionego w Quebecu, zasadne wydaje się bardziej szczegółowe opisanie decyzji i procesów prowadzących do powstania tej hybrydycznej formy wydawniczej. Co ważne, mimo że mamy do czynienia z dwiema odrębnymi formami ekspresji literackiej, łączy je niezaprzeczalnie to, iż obie funkcjonują jedynie w „wielotekstowym systemie wydawniczym” (*régime de publication polytextuel*, Monfort, 1992), czyli nigdy nie występują jako odrębne teksty, ale zawsze muszą pojawić się w towarzystwie innych tekstów: czy to w czasopiśmie literackim, zbiorze czy antologii, po to, by stworzyć wystarczająco obszerną całość (por. Bérard, 1993: 74). Jak stwierdzają René Audet i Geneviève Dufour, „[t]ak jak w przypadku wierszy, nowela nie ogranicza się do jednego miejsca publikacji” (2010: 29).

Warto na początku rozgraniczyć dwa pojęcia często pojawiające się w kontekście publikacji zrzeszających krótsze teksty literackie. Mowa tutaj o różnicy między zbiorem (fr. *recueil*) a antologią (fr. *anthologie*): o ile w pierwszym przypadku wybór dokonuje zazwyczaj sam autor¹, który komponuje w ten sposób także nowe globalne sensy i wyraża pewną wizję estetyki (Minelle, 2010: 9), o tyle twórcą antologii są osoby trzecie (por. Audet, Dufour, 2010: 29), czyli – jak podaje Emmanuel Fraisse – „organizatorzy z zewnątrz” (*tiers organisateurs*), niezależnie od tego, czy chodzi o anonimowego autora czy też o grupę autorów, autora i tłumacza w jednym itd. (1997). Drugą różnicą między dwoma rodzajami zbiorowych publikacji jest to, że w przypadku przekładu zbioru, na przykład nowel, wszelka zmiana w samej substancji tłumaczonego tekstu, czyli na przykład dodanie lub usunięcie tekstu lub zmiana kolejności, jest brakiem szacunku dla obcej literatury i dla tłumaczonego autora (Risterucci-Roudnicky, 2008: 93). Antologia z kolei, jak przypomina Risterucci-Roudnicky, nawet najbardziej „reprezentatywna”, pokazuje jedynie pewne fragmenty w stosunku do jakiejś subiektywnej całości (2008: 125), również dlatego, że owe fragmenty nacechowane są przez autora lub autorów antologii. Następnie dokonany przez niego/nich wybór poddany zostaje przekładowi, który w nieunikniony sposób nacechowany będzie przez postać tłumacza.

Dwie polskie antologie

Jaki jest efekt tak rozumianej zmiany perspektywy, przez pryzmat której można odczytać literaturę obcą? Przyjrzyjmy się bliżej tym kwestiom na przykładzie dwóch opublikowanych w Polsce antologii poświęconych w całości literaturze rodem z Quebecu². Pierwsza to wydana w 1985 roku pod redakcją Józefa Heisteina *Antologia poezji Quebecu* (Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego), druga natomiast to opublikowana w 2011 roku w Oficynie Wydawniczej Wacław Walasek *Antologia współczesnej noweli quebeckiej* pod redakcją Krzysztofa Jarosza i Joanny Warmuzińskiej-Rogóż. Wcześniej zarówno quebeckie wiersze, jak i nowele trafia-

¹ René Audet i Geneviève Dufour piszą o zbiorze nowel, że jest to forma najbliższa powieści, ponieważ „zbiór nowel pozwala autorowi pretendować do statusu pisarza, jako że tworzy on dzieło z rozproszonych rękopisów, i zyskać tym samym rozpoznawalność dzięki przyznawaniu nagród literackich, a przede wszystkim dzięki prasie i obecności na księgarskich półkach” (2010: 28).

² Dla porządku odnotujmy, że na rynku polskim pojawiła się także *Antologia współczesnej literatury Kanady frankofońskiej* (Tomaszkiewicz, Klimkiewicz, Żuchelkowska, red., 2009), która nie podlega niniejszej analizie, gdyż nie odnosi do literatury quebeckiej, a do kanadyjskiej literatury francuskojęzycznej tworzonej poza Quebeciem, czyli w prowincjach: Nowy Brunzwik, Akadia, Alberta, Manitoba, Ontario, Saskatchewan.

ły do polskiego czytelnika jedynie fragmentarycznie, przede wszystkim za sprawą czasopism literackich³.

Wrocławska publikacja systematyzująca po raz pierwszy obraz poezji quebeckiej jest ze wszech miar wyjątkowa: zwłaszcza ze względu na samą inicjatywę, która ma na celu przybliżenie dwudziestowiecznej poezji quebeckiej czytelnikom spoza Kanady, ale także dlatego, że niezwykle są jej losy wydawnicze. Otóż zbiór powstał na podstawie antologii opublikowanej na Węgrzech w 1978 roku. Wersja węgierska została wydana z inspiracji i przy współpracy Beli Köpeczi z Węgierskiej Akademii Nauk przez Evę Kushner, absolwentkę Uniwersytetu McGill w Montrealu, wykładowczynię literatury francuskiej i porównawczej, członkinię Akademii Literatury i Nauk Humanistycznych Kanady. Jak zaznacza we wstępie redaktor wydania polskiego, Kushner współpracowała także z Pracownią Literackich Badań Porównawczych Uniwersytetu Wrocławskiego, i to jej inicjatywie zawdzięczamy polskojęzyczną publikację. Mamy zatem do czynienia z ciekawym „łańcuchem wydawniczym”: poczynawszy od pierwotnej publikacji węgierskiej, przygotowanej przez osobę należącą do kultury wyjściowej, co jest nie bez znaczenia dla kształtu antologii, aż po polską wersję, którą współtworzyła ta sama osoba, przy czym polska antologia zawiera szereg zmian w stosunku do swojego „oryginału”, o czym jest mowa we wstępie do książki. Przede wszystkim dokonano modyfikacji na poziomie wyboru tekstów, zastępując część z nich bardziej współczesnymi. Dodano także kilku autorów, zwłaszcza młodszego pokolenia. Ponadto zmianie uległ układ poszczególnych części. Jak uzasadnia redaktor polskiego wydania: „Zamiast krótkiego wstępu zamieszczono rodzaj wprowadzenia do literatury francusko-kanadyjskiej, gdyż dla czytelnika tej książki będzie to częstokroć pierwsze zetknięcie się z tą literaturą” (Heistein, 1985: 8). Tuż po wstępie merytorycznym autorstwa Heisteina pojawia się informacja o okolicznościach powstania antologii, a także o wprowadzonych zmianach. W szczególny sposób zaakcentowana została rola Kushner (polski redaktor przybliży między innymi jej sylwetkę naukową). Wstęp kończy krótka notka na temat polskiego tłumacza, Marka Baterowicza. Z kolei całość tomu zamyka esej pióra Kushner, opisujący najważniejsze tendencje i nurty w quebeckiej poezji, w polskim przekładzie. Kolejnym *novum* w porównaniu z wersją węgierską jest umieszczenie w *Antologii...*, obok przekładów, także oryginałów wierszy⁴.

³ Wymienić tu należy przede wszystkim „Twórczość” z 1978 roku, pierwszą publikację przybliżającą poezję Quebecu polskim czytelnikom, wraz z dossier „Współcześni poeci Quebecu” (przekłady Jerzego Lisowskiego i Edwarda Stachury), oraz lipcowy numer „Literatury na Świecie” z 1984 roku, w całości poświęcony literaturze quebeckiej, zawierający między innymi ważny tekst Gastona Mirona *Pobratymiec obu Ameryk*. Szerzej na ten temat piszę w ostatnim rozdziale.

⁴ Pierwotnie węgierska, a następnie polska antologia poezji quebeckiej nie są jedynymi przekładami poezji quebeckiej, jakie ukazały się na świecie. I tak istnieje sześć antologii w języku angielskim, trzy antologie rumuńskie, dwie w języku hiszpańskim (w tym

Z kolei *Antologia współczesnej noweli quebeckiej* ujrzała światło dzienne dzięki inicjatywie Krzysztofa Jarosza z Instytutu Języków Romańskich i Translatoryki Uniwersytetu Śląskiego, który – jako opisany już wcześniej *consacrant consacré* – mając świadomość niezwyklej roli noweli na literackiej scenie prowincji, postanowił przybliżyć ją polskim czytelnikom. Antologię otwiera obszerny wstęp, także jego autorstwa, na temat meandrów kształtowania się francuskojęzycznej literatury w Kanadzie oraz, szczególnie, na temat roli i kształtu noweli w tym kontekście. W części zasadniczej znalazło się dwadzieścia siedem tekstów autorów znanych i uznanych. Każdy z autorów opisany jest w krótkiej notce biobibliograficznej. Całość zamyka słowniczek pojęć odnoszących do specyfiki rynku wydawniczego w Quebecu. Miałam przyjemność współuczestniczyć w pracach nad antologią, proponując między innymi przekład części tekstów, przygotowując biogramy autorów oraz słowniczek pojęć związanych z quebecką sceną literacką.

Wstęp, przedmowa, czyli nieodzowne składowe publikacji

Przyjrzyjmy się teraz poszczególnym elementom składowym antologii, związanym z decyzjami jej twórców, które wpłyną następnie na jej odbiór. Zaznaczyć trzeba, że zarówno badacze zajmujący się kwestią poezji ujętej w ramy antologii, jak i noweli opublikowanej w ramach projektu antologicznego, zwracają szczególną uwagę na rolę wstępu czy wprowadzenia, mających na celu przede wszystkim określenie celu publikacji (Dumont, 2004: 101). Jak wynika z badań François Dumonta, który poddał analizie 29 antologii poezji odpowiadających francuskojęzycznemu obszarowi językowemu, jakie ukazały się w latach 1980–2000, w przeciwieństwie do zbioru poetyckiego antologia w przeważającej liczbie przypadków poprzedzona jest słowem wstępnym. Badacz podaje, że antologia „jest konstrukcją niemal zawsze wspieraną przez argumentację tekstu wstępnego. Ten zaś bywa mniej lub bardziej rozbudowany, ale zawsze zawiera w sobie zdefiniowanie celu” (Dumont, 2010: 33). Wtórują mu Audet i Dufour, badający rolę i znaczenie antologii noweli w Quebecu w ostatnim półwieczu na przykładzie czterdziestu czterech antologii. Wskazują oni bowiem, że w analizowanych publikacjach wprowadzenie zajmuje bardzo ważne miejsce, jest tekstem nieodzownym (Audet, Dufour, 2010: 39). Ponadto stwierdzają, zgodnie zresztą z tym, o czym pisał Dumont, że

jedna dwujęzyczna); dwujęzyczne: włoska, mandaryńska, ukraińska (jest to zresztą jedyna publikacja literatury quebeckiej w tym języku). Ponadto w Hiszpanii ukazał się tomik poezji Émile’a Nelligana, podobnie we Włoszech, gdzie dodatkowo opublikowano tomiki Gastona Mirona, Paula-Marie Lapointe’a i Rolanda Giguère’a, zaś w Portugalii wydano Nelligana i Mirona (Chartier, 2004).

[p]rzedmowa (czy też wstęp), będąc miejscem potwierdzenia lub wyjaśnienia projektu, podległym zebranym tekstom, mocno naznacza, wraz z tytułem antologii, przyjętą orientację oraz odpowiada na następujące pytania: jakie zgromadzono teksty? w oparciu o jakie kryteria? jakie wartości należy wiązać z wyborem? i wreszcie o jaką koncepcję gatunku i literatury chodzi? (Audet, Dufour, 2010: 38)

W kontekście innego rodzaju publikacji związanej często z przekładem – serii wydawniczej – Maria Papadima pisze, że

wydawca oraz redaktor serii wydawniczej często sami piszą przedmowę do przełożonego dzieła, a w każdym razie rozstrzygają o tym, czy takie wprowadzenie jest potrzebne, czy nie, powierzając czasem jego napisanie innej uznanej osobistości, podczas gdy posłowie jest na ogół zastrzeżone dla krajowego lub zagranicznego specjalisty, który dokonuje krytycznej oceny utworu. (2011: 22)

Wydaje się, że model ten przystaje także do analizy antologii. Stosują go z pewnością wydawcy *Antologii poezji Quebecu*: wstęp merytoryczny Heisteina stanowi przede wszystkim krótki rys historyczno-literacki wprowadzający czytelnika niezaznajomionego z literaturą quebecką w krąg jej kultury. Pokazuje późne początki literatury w Quebecu i pierwsze ważne dzieła, które pojawiły się dopiero w XIX wieku, przesyczone dziedzictwem katolicyzmu i głębokim patriotyzmem. Heistein zarysowuje powolne zmiany w literaturze, w prozie i w dramacie, pokazując przy tym ważne tło historyczne i społeczne. Nie koncentruje się natomiast na poezji, gdyż – jak sam stwierdza – tę opisuje szerzej w zamykającym antologię artykule Kushner. Szczególnie istotny z punktu widzenia polskiego czytelnika może być fakt, że redaktor wydania polskiego podkreśla odrębność quebeckiego pisarstwa zarówno od dziedzictwa francuskiego, jak i od dominującej kultury anglofonskiej. Szczegółowo opisuje zmiany, jakie zaszły nie tylko w mentalności, ale także w kulturze Quebeczyków w wyniku Spokojnej Rewolucji (lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku). Nie ustrzegł się jednak pewnych nieścisłości, zwłaszcza jednej ważnej z punktu widzenia zaznajomienia polskiego czytelnika z kulturą francuskojęzycznej prowincji, gdyż w zasadzie zamiennie używa określeń: „literatura francusko-kanadyjska” i „literatura quebecka”, które w samym Quebecu mają ściśle rozgraniczenie: pierwsze dotyczy dzieł powstałych przed Spokojną Rewolucją, drugie natomiast odnosi się do publikacji ukazujących się od lat sześćdziesiątych XX wieku, odkąd Quebeczycy postanowili zaznaczyć swą odrębność⁵.

⁵ Jak sygnalizowałam we wstępie, powszechnie uważa się, że określenie *littérature québécoise* (literatura quebecka) pojawiło się w 1965 roku w czasopiśmie „Parti pris” (Biron, Dumont, Nardout-Lafarge, 2007: 277).

Tekst Kushner natomiast pokazuje poezję prowincji przez pryzmat języka, gdyż, zdaniem autorki, to właśnie „świadoma współzależność między językiem i dziełem poetyckim” (cyt. za Heistein, 1985: 340) pozwalała twórcom w Quebecu zaznaczyć swą odrębność kulturową i historyczną. Swoje rozważania rozpoczyna ona od opisu cech charakterystycznych dziewiętnastowiecznej poezji, która, mimo ewidentnego francuskiego dziedzictwa, jest w pewien sposób osobna, choćby na poziomie tematyki. Następnie opisuje dwa ciekawe nurty: „szkołę patriotyczną” z Quebecu i „szkołę literacką” z Montrealu, by skonstruować ich dokonania z Héclorem de Saint-Denyssem Garneau (pierwszym poetą zamieszczonym w *Antologii...*), który wprowadza do poezji swoistą współzależność słowa i znaczenia. Jak pisze Kushner, zdaniem poety to właśnie jest „tajemnicą poezji, siecią niewidzialnych nici, których poeta jest lepiszczem” (cyt. za Heistein, 1985: 343). Twórczość Garneau opisana została drobiazgowo, wywody ilustrowane są licznymi przykładami, w tym także pochodzącymi z samej *Antologii...* Szerzej omówiona została także twórczość Anne Hébert (poetka figuruje jako druga w *Antologii...*), która obok swego kuzyna, Garneau, wywarła znaczący wpływ na literaturę quebecką, między innymi poprzez zdecydowane odcięcie się od dziedzictwa francuskiego. Kushner opisuje również twórczość Gilles’a Hénaulta (piątego w kolejności w *Antologii...*), którą można by określić jako dwubiegunową, rozdartą między krzykiem i spokojem. W artykule nie zabrakło informacji o twórczości Gastona Mirona, ukazanej przez Kushner głównie przez pryzmat niezgody na anglicyzmy (nazywane konsekwentnie w *Antologii...* angлизmami), Paula Chamberlanda i jego „języka wywłaszczonego” oraz Jacques’a Braulta i sposobu na odzyskanie języka. Na koniec autorka wspomina o grupie Hexagone, której przedstawiciele figurują w zbiorze (Jean-Guy Pilon, Roland Giguère, Hénault, Alain Grandbois, Fernand Ouellette, Paul-Marie Lapointe), a która starała się połączyć w jedno przeciwstawne wymogi poezji narodowej, a zarazem uniwersalistycznej. Rozważania zamyka wskazanie najnowszych, z punktu widzenia daty publikacji *Antologii...*, tendencji uosabianych przez Nicole Brossard, usiłującą zdemistyfikować poezję. Wydaje się, że tak zarysowana podwójna perspektywa, we wstępie historyczno-literacka, z naciskiem na aspekty społeczne i kulturowe, oraz w tekście Kushner nakierowana na językowy aspekt poezji, daje polskiemu czytelnikowi ciekawy ogłęd i wyposaża go w wiedzę pomocną podczas lektury zaproponowanych przekładów. Zostaje on jednak przy tym wyraźnie ukierunkowany, co z pewnością zawęży możliwości pełniejszej interpretacji.

W *Antologii współczesnej noweli quebeckiej* mamy do czynienia ze wstępem napisanym przez tłumacza i badacza literatury w jednej osobie, który jednocześnie jest redaktorem publikacji⁶. Lekturę ukierunkowuje już sam tytuł wstępu:

⁶ Przypomnijmy, że Maria Papadima dzieli peryteksty pisane przez tłumaczy na trzy kategorie: „głos z założenia neutralny, informujący, zatroskany” – przygotowany bardzo starannie, nieujawniający osobistych przekonań tłumacza, najczęściej pisany przez tu-

„Krótka historia Quebecu i noweli quebeckiej”. Autor, podobnie zresztą jak Heistein w przypadku poezji, wychodzi ze słusznego założenia, że „nowela quebecka jest w Polsce całkowicie nieznana” (Jarosz, 2011: 7), stąd konieczność przygotowania pionierskiej w tym względzie publikacji. Ma przy tym świadomość niemożliwości pełnego i wyczerpującego przedstawienia wybranego gatunku literackiego. Jak sam pisze, wybór ten „wobec obszerności potencjalnego korpusu liczącego kilka tysięcy utworów i kilkaset zbiorów – nie jest w stanie sam z siebie dać pojęcia o historii i obecnym stanie noweli quebeckiej” (Jarosz, 2011: 8). Co ważne, antologista kładzie także nacisk na nieodzowną rolę paratekstu:

niezbędne wydaje się poprzedzenie tekstów nowel krótkim wstępem wprowadzającym czytelnika polskiego w egzotyczną jak dotąd materię nie tylko rozwoju tego gatunku w Quebecu, ale także uwarunkowań historyczno-społecznych, które nadały frankokanadyjskiej literaturze taki, a nie inny kierunek. (Jarosz, 2011: 8)

Pierwsza część odsyła zatem, z konieczności skrótowo, do najważniejszych wydarzeń w historii francuskojęzycznej Kanady, poczynając od wyprawy Jacques’a Cartiera w 1543 roku, poprzez utworzenie Nowej Francji, brzemieną w skutkach przegraną bitwę na Polach Abrahama, przejście pod rząd brytyjskiej monarchii, przemiany wieku XIX i XX ze Spokojną Rewolucją na czele, aż po przegrane przez separatystów dwa referenda. Dużo obszerniej autor wstępu opisuje meandry przemian, jakim podlegała quebecka nowela od końca XVIII wieku, kiedy prym wiodły opowieści ustne, co wynikało zapewne z ludowego rodowodu społeczeństwa franko-kanadyjskiego, poprzez narodziny i rozkwit literatury quebeckiej (1900–1960), po złote lata noweli quebeckiej (1980–2010). Co ważne, autor szeroko omawia we wstępie szczególnie twórczość autorów, których nowele pojawiają się w zbiorze, co z pewnością ułatwi polskiemu czytelnikowi pełniejsze zrozumienie przetłumaczonych tekstów. Wpisuje się zatem w model paratekstu towarzyszącego nowelom, który Sylvie Bérard charakteryzuje następująco: „Tekst wstępny może mieć za cel *ogólnie* nakłonienie do lektury, skłonienie czytelnika do tego, by tekst odczytał *dobrze*, lub oba cele jednocześnie” (1993: 78).

W obu opisywanych antologiach wstęp to niejedyny paratekst: towarzyszą mu notki biobibliograficzne, umieszczone każdorazowo przed tekstem/tekstami danego twórcy, wprowadzając czytelnika w krąg jego twórczości. Wszystkie

macza profesjonalnego; „głos wibrujący i namiętny” – świadczący o głębokiej więzi tłumacza z autorem i dziełem, pełen zwierzeń i przemyśleń, zarówno odnośnie do samego dzieła, jak i do praktyki przekładowej, często pisany przez uznanego autora, na przykład poetę; „głos przemyślany i krytyczny” – często wyrażający opinię o wcześniejszych przekładach, nakierowany na kwestie przekładowe, nierzadko formułowany przez autora ponownego przekładu (Papadima, 2011: 30).

skonstruowane zostały według jednego schematu: krótka informacja biograficzna (pochodzenie, wykształcenie, kariera zawodowa), tytuły najważniejszych zbiorów poetyckich w przypadku *Antologii poezji Quebecu*, czy też zbiorów nowel w przypadku *Antologii współczesnej noweli quebeckiej*, oraz szkicowo zarysowana charakterystyka twórczości (w tym wpisanie w określony nurt literacki). Notki napisane są dużo mniejszą czcionką niż właściwy tekst. Biorąc pod uwagę aspekt dydaktyczny wstępów do obu antologii i notek bibliograficznych, wskazać można na jednoznaczny cel ich publikacji: chodzi przede wszystkim o przybliżenie czytelnikowi polskiemu nieznannej szerzej literatury i ułatwienie pełniejszego odbioru tłumaczonych dzieł.

Cel antologii a układ i wybór utworów: między przynależnością narodową a uniwersalnością, między utrwaleniem a manifestem

Badacze zajmujący się problematyką publikacji utworów literackich w tomach zbiorowych wskazują na wagę doboru i kolejności tekstów, które wynikają z celu, jaki przyświeca autorowi antologii czy zbioru. Zdaniem Dumonta, autora analizy antologii poezji ukazujących się w Quebecu, cel uwidacznia się poprzez to, czy kształt antologii daje pierwszeństwo poezji czy też narodowi, inaczej mówiąc, czy dominuje aspekt literacki, chęć ukazania uniwersalności danej literatury, a tło historyczne jest niejako drugoplanowe, czy też wręcz przeciwnie: kwestia specyfiki danego narodu wychodzi na plan pierwszy, a wybrane wiersze mają służyć jej ilustracji (2010: 101).

Podkreślić należy za Risterucci-Roudnicki, że już sam tytuł antologii zazwyczaj zawiera w skrócie zarys projektu literackiego i kulturowego, a tym samym może wskazywać na dany obszar geograficzny czy daną epokę (2008: 29). Może mieć także strukturę tematyczną lub rematyczną, czyli – jak podaje Gérard Genette – odnosić albo do tematu książki, albo też do jej rodzaju czy formy (1987: 75–76). Dodatkowo tytuł antologii dużo mówi na temat międzynarodowego obiegu dzieł literackich, wskazując na „nierówną wymianę”, zgodnie z terminologią Pascale Casanovy, w mocno zhierarchizowanym świecie (por. Risterucci-Roudnicki, 2008: 29).

W przypadku analizowanych przeze mnie antologii tytuły wskazują perspektywę nakierowaną na kwestie narodowe: świadczyć o tym może zastosowanie sformułowań odsyłających do nazwy prowincji, przy czym w pierwszej antologii mamy do czynienia z rzeczownikiem (*Antologia poezji Quebecu*), natomiast w drugiej – z przymiotnikiem (*Antologia współczesnej noweli quebeckiej*). Dodatkowo tytuł drugiej antologii zawęży pole zainteresowań do współczesności, co ma swoje uzasadnienie w tym, że, jak zaznaczono już wcześniej, nowela od pewnego czasu odgrywa istotną rolę w literaturze quebeckiej. Warto jednak zaznaczyć, że autorzy obu antologii nie stosują wewnętrznego podziału w obrębie proponowanych

utworów: brak jest poszczególnych sekcji odnoszących na przykład do epok literackich, a głównym kryterium wydaje się chronologia. Ułożenie utworów jest zresztą jednym z ważnych dylematów antologisty, który ma do wyboru alternatywę chronologiczną lub tematyczną (Dumont, 2010: 111). Dumont zauważa, że autorzy antologii proponują najczęściej podział na części odpowiadające poszczególnym wiekom czy też epokom literackim. W *Antologii poezji Quebecu* otrzymujemy natomiast w spisie treści poszczególne nazwiska autorów, które nie zostały eksplicytnie skojarzone z żadną epoką, lecz ułożone chronologicznie; z jednej strony nie ułatwi to początkującemu czytelnikowi literatury quebeckiej jej odbioru, ale z drugiej – umożliwi dostrzeżenie pewnej ewolucji. W *Antologii współczesnej noweli quebeckiej* nazwiska autorów także nie zostały w żaden sposób pogrupowane, co zresztą jest zgodne z ogólnie przyjętą praktyką antologiczną (por. Audet, Dufour, 2010: 41). Kształt obu antologii zdaje się wpisywać w model najczęściej stosowany wśród autorów tej formy wydawniczej, oparty na perspektywie historycznoliterackiej, mającej – jak zauważa Bożena Tokarz – przede wszystkim funkcję mediacyjną między dwiema kulturami (2010: 174).

Z wyżej opisanym kryterium wiąże się nierozzerwalnie kolejne pozwalające na określenie charakteru danej antologii. Cechę tę, za Fraisse'em, nazywa Dumont orientacją, czyli kryterium wyboru tekstów, które może oscylować między „utrwaleniem” a „manifestem” (Dumont, 2010: 104). W pierwszym przypadku chodzi o chęć utrwalenia pewnego obowiązującego kanonu. Na gruncie francuskim taki cel przyświecał między innymi Raymondowi Jacquenodowi i jego *Anthologie de la poésie française* (1991). Jak stwierdza antologista, „[m]yśleliśmy o takich tekstach, które dawniej kaligrafowali uczniowie i których uczyli się na całe życie” (Jacquenod, 1991: 6). Drugie podejście to burzenie zastanych schematów postrzegania poezji. Kryterium to przyświecało Michelowi Casenave i jego *Anthologie de la poésie de langue française* (1994), w której nie ma miejsca na przedstawienie „reprezentatywnej próbki”, jako że, zdaniem autora antologii, prowadziłoby to do oddalenia czytelnika od widzianej całościowo poezji francuskiej.

Podobna polaryzacja tendencji uwidacznia się w opublikowanych w ostatnim półwieczu quebeckich antologiach noweli, które – jak zaznaczają Audet i Dufour – stanowią zjawisko wydawnicze o szerokim zasięgu nie tylko pod względem ilościowym, ale także jakościowym: począwszy od antologii noweli w ścisłym znaczeniu tego słowa, poprzez tomy zbiorowe obejmujące nowe le o podobnej tematyce, aż po publikacje zawierające teksty wydrukowane uprzednio w specjalistycznych czasopismach literackich (Audet, Dufour, 2010: 28)⁷. Co ciekawe, w analizowanych przez Audeta i Dufoura antologiach można zaobserwować swoistą ewolucję: „począwszy od lat sześćdziesiątych aż do dnia dzisiejszego

⁷ Emblematyczne jest to, że – jak wykazała analiza rynku wydawniczego w Quebecu – w ostatnim półwieczu można zaobserwować znaczną dominację antologii noweli nad zbiorami monoautorskimi.

daje się zauważyć przesunięcie funkcji antologii od typowo instytucjonalnej misji mającej na celu ustalenie kanonu do ukrytej misji promującej nowelę” (Audet, Dufour, 2010: 29). Początkowo antologistom przyświecał cel dydaktyczny: zapoznać czytelników, zwłaszcza uczniów i studentów, z ważnymi autorami, z coraz bardziej popularnym gatunkiem literackim, a przede wszystkim ogólnie z literaturą narodową. Chodziło zatem o stworzenie kanonu literackiego poprzez wpisanie wybranych tekstów w pole literatury narodowej. Tak o swojej inicjatywie pisze we wstępie pierwszy analizowany przez Audeta i Dufoura antologista, Adrien Thério: „Jednym z podstawowych celów niniejszej antologii jest sprawić, by wraz z naszymi pisarzami i opowiadaczami francuskojęzyczna Kanada stała się znana za granicą, ale przede wszystkim u nas” (1965: 12). Jednak już od początku lat osiemdziesiątych XX wieku daje się zauważyć odejście od celu narodowego i kanonicznego na rzecz ukazania specyfiki samego gatunku. Zmiana ta koresponduje z okresem rozkwitu noweli w Quebecu, co wiąże się między innymi z instytucjonalizacją gatunku: powstają specjalistyczne czasopisma literackie (m.in. „XYZ. La revue de la nouvelle”, „Stop”, „Moebius”), wydawnictwa i nagrody przyznawane nowelistom (Prix Adrienne-Choquette). Właśnie w tym czasie ukazuje się ponad dwadzieścia antologii, z których wiele poświęconych jest noweli fantastycznej i science fiction, wyniesionych do rangi pełnoprawnych odmian gatunkowych. Z kolei nowy wiek przynosi raczej antologie ukazujące nowelę jako odrębny gatunek, widziany na przykład przez pryzmat wspólnej tematyki czy motywów literackich (wydarzenia historyczne, miejsca w sensie geograficznym itd.). Głównym ich zadaniem wydaje się zachęcenie czytelnika do sięgnięcia po nowelę.

W obu polskich antologiach chodzi z pewnością przede wszystkim o ukazanie dzieł pochodzących z kanonu, przybliżenie czytelnikowi tego, co najbardziej reprezentatywne. Zresztą we wstępie do *Antologii poezji Quebecu* Heistein stwierdza, że

[w] niniejszym tomie zamierzono przedstawić polskiemu czytelnikowi, być może po raz pierwszy stykającemu się z poezją quebecką, jak najszerszy jej obraz (w granicach naszych możliwości wydawniczych), włączając reprezentantów różnych tendencji, mimo iż niektóre utwory nie mogą uchodzić za szczyty twórczości poetyckiej. (1985: 8–9)

Wstęp do *Antologii współczesnej noweli quebeckiej* nie zawiera tak kategorycznych stwierdzeń, niemniej jednak autor podkreśla z całą mocą, że nowela stanowi ważną składową literatury prowincji i tutaj można upatrywać głównego celu i przesłania zbioru: jako że trudno dziś mówić o literaturze quebeckiej bez opisywania ewolucji i roli, jaką odegrała w niej nowela, jest to *par excellence* wybór kanoniczny w skali makro, już na poziomie gatunkowym. Z drugiej strony Jarosz podkreśla, że układ zbioru jest fragmentaryczny, gdyż w obliczu ogromu tak różnorodnych tekstów nowel „nie jest w stanie sam z siebie dać pojęcia o hi-

historii i obecnym stanie noweli quebeckiej” (2011: 8). Jednak, stanowiąc pionierską publikację, może dać polskiemu czytelnikowi pierwszy ogłąd i zachęcić go do dalszych poszukiwań. Koncepcja polskich antologistów pokrywa się w zasadzie z tendencją widoczną w kulturze wyjściowej: poprzez to, że realizują przede wszystkim cel dydaktyczny i popularyzatorski, polskim zbiorom bliżej do kanonu i koncepcji „utrwalenia” niżli do „manifestu” – na ten przychodzi czas wówczas, gdy materia literacka jest już szerzej znana i czytelnik potrafi sam wyrobić sobie opinię, mając szerszy kontekst porównawczy.

Dobór nazwisk twórców kluczem do sensu antologii

W tym kontekście warto zastanowić się dokładniej nad doбором nazwisk autorów, jako że w przypadku antologii jej autor staje się, jak zauważa Risterucci-Roudnicky, swoistym twórcą sensów, wybierając teksty według jakiegoś zdefiniowanego przez siebie kryterium i organizując je według narzuconego sobie schematu (2008: 124). W przypadku *Antologii poezji Quebecu* ważną rolę w procesie przeniesienia obcej literatury na grunt polski odgrywają redaktorzy: częściowo przedstawicielka kultury wyjściowej (Kushner), częściowo Heistein, reprezentant kultury przyjmującej, który wprowadził do listy nazwisk autorów pewne modyfikacje, wynikające zapewne, przynajmniej częściowo, z rozdziwku czasowego między ukazaniem się wydania węgierskiego (1978) i polskiego (1985). W *Antologii współczesnej noweli quebeckiej* rolę organizatora i przewodnika po krótkim gatunku prozatorskim odgrywa Jarosz, czyli wspomniany wcześniej *consacrant consacré*. I to oni – jako krytycy – będą spełniać tutaj, zgodnie z opinią Tokarza, funkcję poznawczo-oceniającą (wartościowanie literatury wyjściowej) oraz postulatywną (tworzenie obrazu literatury obcej na gruncie kultury rodzimej) (2010: 172).

Aby w pełni ocenić reprezentatywność wyborów zaproponowanych w antologiach, skonfrontujemy je teraz z kanonem literackim obowiązującym w Quebecu, a dodać trzeba w tym miejscu, że francuskojęzyczna prowincja słynie wręcz z bezustannej potrzeby ustalania kanonu swej literatury⁸. Zaczniemy od autorów ujętych w *Antologii poezji Quebecu* i porównania tej listy z wydanym w 2004 roku przewodnikiem po quebeckiej kulturze autorstwa Daniela Chartiera (*Le guide de la culture au Québec*). Na stronie 238 znajduje się zestawienie autorów wybranych do antologii i nazwisk poetów, którzy pojawili się na Chartierowskiej liście stu najważniejszych dzieł quebeckich, wraz z porównaniem tomów, z których pochodzą tłumaczone wiersze.

⁸ Korzystam z jednego z nowszych opracowań tego typu, nie zaś z opracowania wydanego w latach osiemdziesiątych, kiedy ukazała się w Polsce antologia, po to, by zobaczyć, w jaki sposób dzisiejszy czytelnik zostanie skonfrontowany z poezją quebecką przygotowaną do przekładu z perspektywy lat osiemdziesiątych XX wieku.

Tabela 7. Zestawienie spisu treści *Antologii poezji Quebecu* oraz *Le guide de la culture au Québec*

Nazwisko autora	<i>Antologia poezji Quebecu</i> (1984)	<i>Le guide de la culture au Québec</i> (2004)
	Tom poezji	Tom poezji
H. de Saint-Denys Garneau	<i>Œuvres</i> (1971)	<i>Regards et Jeux dans l'espace</i>
A. Hébert	<i>Poèmes</i> (1960)	<i>Œuvre poétique 1953–92</i>
A. Grandbois	<i>Poèmes</i> (1969)	<i>Les îles de la nuit</i>
R. Lasnier	<i>Poèmes</i>	<i>Présence de l'absence</i>
G. Hénault	<i>Signaux pour les voyants</i> (1972)	-----
P.M. Lapointe	<i>Le réel absolu</i> (1971)	<i>Le réel absolu</i>
J. Brault	<i>Mémoire</i> (1965), <i>La poésie ce matin</i> (1971)	<i>Mémoire</i>
J.-P. Pilon	<i>Comme eau retenue</i> (1969)	-----
G. Lapointe	<i>Le temps premier,</i> <i>Ode au Saint-Laurent,</i> <i>Arbre-radar</i>	<i>Ode au Saint-Laurent</i>
G. Miron	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>L'homme rapaillé</i>
R. Giguère	<i>L'âge de la parole,</i> <i>La main au feu,</i> <i>Forêt vierge folle</i>	<i>L'âge de la parole</i>
F. Ouellette	<i>Poésies</i>	<i>Les heures</i>
P. Chamberland	<i>Terre-Québec,</i> <i>L'afficheur hurle,</i> <i>Demain les dieux naîtront</i>	<i>Terre-Québec, L'afficheur hurle</i>
S. Paradis	<i>Pour les</i> <i>enfants des morts, La malebête,</i> <i>Il y eut un matin</i>	---
P. Perreault	<i>Chouennes, Gélivures</i>	---
M. Lalonde	<i>Geôles,</i> <i>Terre des hommes</i>	<i>Speak white</i>
M. Bélanger	<i>Prélude à la parole, Infranoir,</i> <i>Fragments paniques</i>	---
G. Langevin	<i>Chansons et poèmes,</i> <i>Novembre, La vue du sang</i>	---
G. Godin	<i>Les cantouques</i>	---
N. Brossard	<i>Mordre en sa chair,</i> <i>Suite logique</i>	<i>Amantes</i>
F. Charron	<i>Interventions politiques</i>	---
Y.-G. Brunet	<i>Poésies</i>	---
M. Beaulieu	<i>Variables, Oracles des ombres</i>	---
G. Lafond	<i>Poèmes de l'un</i>	---
M. Garneau	<i>Langage, Langage IV</i>	---

Jak pokazuje zestawienie, na dwudziestu pięciu autorów, którzy pojawiają się w *Antologii*, trzynastu znajduje się także na liście Chartiera, i są to niewątpliwie nazwiska twórców należących do kanonu literackiego prowincji. Pozostali autorzy natomiast w wielu przypadkach pojawiają się jako ilustracja ważnych tendencji w opracowaniach dotyczących historii literatury quebeckiej, między innymi w *Histoire de la littérature québécoise* Michela Birona, Dumonta i Élisabeth Nardout-Lafarge oraz w *Littérature du Québec* Yannick Gasquy-Resch. Zbiory poetyckie, z których wybrano wiersze do *Antologii*, częściowo tylko pokrywają się z tymi, które – zdaniem Chartiera – najbardziej wpłynęły na kształt quebeckiej literatury. Jeśli przeanalizujemy je dokładniej, to okaże się, że antologisci wybierali często tomy zbiorowe (pierwsze cztery przypadki), nierzadko proponowali też wybór wierszy pochodzących z kilku tomów, co było gwarancją większej różnorodności. Wpisali się także w najbardziej rozpowszechniony i zarazem nieco paradoksalny nurt: „poeci pojawiają się jednocześnie jako typowi reprezentanci pewnej tendencji literackiej i jako jednostki wyjątkowe” (Dumont, 2010: 109).

Wybór większości nazwisk w zasadzie nie budzi kontrowersji: przede wszystkim zupełnie uzasadnione wydaje się pierwsze miejsce Garneau, uważanego powszechnie za wyjątkową postać w dwudziestowiecznej poezji quebeckiej, prawdziwego odnowiciela tego rodzaju literackiego, głównie dzięki pracy nad językiem, o czym pisała Kushner, oraz dzięki kultywowaniu obrazu poety przekłętogo i samotnego, który wprowadził wcześniej na grunt quebecki Émile Nelligan (Chartier, 2004: 13). O ile jednak wybór samego poety na niejako honorowe pierwsze miejsce na liście wydaje się bezdyskusyjny, o tyle pojawia się tutaj inna trudna kwestia, a mianowicie wybór bazowego zbioru oraz jego poszczególnych wierszy. Przyjrzyjmy się temu przykładowi.

Trzeba wiedzieć, że ten zmarły przedwcześnie poeta jest autorem jedyngo wydanego za życia zbioru poetyckiego *Regards et jeux dans l'espace* (Montreal, 1937). Po raz pierwszy kontrowersje wokół możliwości wyboru wierszy Garneau pojawiły się, kiedy przygotowywano pierwsze pośmiertne wydanie jego twórczości. Spotęgowane one były faktem, iż większość odnalezionych wierszy nie była opatrzona datą, co wykluczało porządek chronologiczny. Dodatkowo, jak pisał sam Garneau: „Wybór jest jedną z rzeczy, które odróżniają sztukę od życia” (cyt. za Dumont, 2010: 7), co świadczyło o ogromnej wadze, jaką przykładał do architektury zbioru poetyckiego. Swoją jedyny tom poetycki zbudował w taki właśnie sposób, że układ wierszy sam w sobie tworzy globalnie arcyciekawy tekst do analizy, między innymi na poziomie tytułów wierszy, które, ułożone w całość, dają odrębny sens. Kiedy po śmierci Garneau jego dwaj przyjaciele, Jean Le Moyne i Robert Elie, publikują jego *Poésies complètes*, nie potrafią ustrzec się przed pewną sprzecznością: mimo iż w zamyśle mają to być wszystkie dzieła, w istocie dokonują oni selekcji na podstawie dwóch kryteriów: wartości oraz przynależności do poezji lub prozy (por. Dumont, 2010: 14). Selekcja jest do tego stopnia kuriozalna, że wiersze pisane przez Garneau na długo przed publikacją jego jedyngo wydane-

go za życia zbioru zostają w nim zamieszczone jako późniejsze, co przeczy zdecydowanie kształtowi kompozycji tego tomu. Wznowiony w 1972 roku tom otrzymuje tytuł *Poésies* (już nie *complètes*), co nie zmienia faktu, że nieco zdeformowany układ wierszy Garneau istnieje w nim nadal. Polskie przekłady pochodzą natomiast z tomu *Œuvres* (1972), pod redakcją Jacques'a Braulta i Benoît Lacroix, opublikowanego w serii „Bibliothèque des lettres québécoises” przez wydawnictwo Uniwersytetu w Montrealu. Chodzi zatem o zbiór znacznie większy niż pierwsze wydanie pośmiertne dzieł poety: w pierwszej części ujęto *Regards et jeux dans l'espace* oraz inne dzieła poetyckie, w drugiej prozę i dzieła niepublikowane za życia. Zdaniem René Dionne'a jest to pierwsze tak pełne wydanie twórczości Garneau, choć trudno o nim powiedzieć, by było kompletne, o czym piszą sami redaktorzy (1971: on-line). Wybór tego właśnie źródła obiecuje jednak polskim czytelnikom, że otrzymają dość reprezentatywny wycinek twórczości poety, choć trudno mówić o reprezentatywności, jeśli z tomu liczącego ponad 1300 stron polscy redaktorzy zmuszeni byli wybrać dziesięć wierszy. Przykład Garneau pokazuje, jak trudny jest wybór wierszy nie tylko w kontekście przekładowym, ale także na gruncie narodowym, gdyż taka a nie inna selekcja nieuchronnie prowadzi do stworzenia nowych sensów w wymiarze globalnym.

Obfitość materiału wyjściowego to także cecha quebeckiej noweli. Cristina Minelle, badająca tendencje charakterystyczne dla tego gatunku w latach 1980–1995, czyli w okresie największego zainteresowania nowelą i znaczącego przyrostu ilościowego oraz jakościowego tego rodzaju tekstów, któremu towarzyszyło wsparcie instytucjonalne, zdołała dotrzeć do opublikowanych wtedy ponad osiemdziesięciu zbiorów nowel. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że polska antologia obejmuje okres szerszy, czyli od 1980 roku aż po pierwsze dziesięciolecie XXI wieku, to okaże się, że stworzenie w pełni reprezentatywnego wyboru jest zadaniem prawie niewykonalnym. Jak zatem ustalić kanon quebeckiej noweli w obliczu takiego urodzaju? Z pomocą może przyjść wydawnictwo L'Instant même, w zasadzie jedyne we frankofońskim świecie wydające wyłącznie nowelistykę. Zostało ono powołane do życia w 1986 roku przez Gilles'a Pellerina, by wesprzeć rozwój szybko rozwijającego się gatunku, i w ciągu ćwierćwiecza działalności opublikowało ponad 150 zbiorów nowel⁹. Sam Pellerin to wydawca, wykładowca, ale także nowelista, autor między innymi znanego eseju o noweli *Nous aurons un petit genre* (1997), w którym szeroko traktuje ten gatunek przez pryzmat poetyki, dydaktyki i doświadczeń wydawniczych, ale także daje wyraz swojej fascynacji nim. Jest też autorem kilku antologii noweli, między innymi: *Dix ans de nouvelles. Une anthologie québécoise* (1996), *Anthologie de la nouvelle québécoise actuelle* (2003) i przygotowanej wraz z Philippe'em Mottetem antologii *Vingt-cinq ans de nouvelles* (2011). Wymienione tomy odnoszą się

⁹ Dla porządku dodajmy, że mniej więcej w tym samym czasie powstaje „XYZ. La revue de la nouvelle”, czasopismo literackie poświęcone noweli, które – podobnie jak wydawnictwo L'Instant même – działa do tej pory, oferując czytelnikom regularnie najnowszą produkcję nowelistyczną, ale także numery tematyczne (por. Jarosz, 2011: 37).

do interesującego nas okresu, przygotowane zostały przez specjalistę (w przypadku ostatniego – przez dwóch specjalistów), ukazały się w specjalistycznym wydawnictwie, a ponadto już na poziomie tytułów rysują się projekty o wyraźnej dominancie nakierowanej na reprezentatywność. Ważna uwaga: pierwsza i ostatnia antologia opierają się na tekstach wydanych tylko w *L'Instant même*, zbiór z 2003 roku czerpie także z dorobku innych wydawców i – jak piszą Audet i Dufour – powraca do idei „antologii o wymiarze narodowym” (2010: 35), co rozszerza pole porównawcze. Ponadto powstawały one w różnych okresach, dzięki czemu możliwe jest prześledzenie pewnej ewolucji w postrzeganiu gatunku przez nowelistów. Taka myśl przyświecała zresztą Pellerinowi i Mottetowi, którą ten ostatni wyraził we wstępie do antologii: „Układanie antologii to żonglowanie różnymi wspomnianymi już parametrami: chronologią, długością, komplementarnością tekstów, po to, by zaoferować jak najbardziej harmonijny i różnorodny przegląd” (Mottet, w: Pellerin, Mottet, 2011: 13). Cel zbioru jest jasny: „zapropionować antologię niezwyklej nowel, które świadczą o zuchwałej działalności wydawnictwa *L'Instant même* w pierwszym ćwierćwieczu jego istnienia” (Mottet, w: Pellerin, Mottet, 2011: 13). Warto jednak zaznaczyć, że quebeccy antologięści mają świadomość wyrywkowości swoich wyborów, narzuconych z konieczności przez samą formułę antologii: „[m]usieliśmy z drugiej strony, taki jest wymóg antologii, zrezygnować z długich tekstów po to, by móc zawrzeć jak największą liczbę autorów” (Mottet, w: Pellerin, Mottet, 2011: 13).

Na stronach 242–243 znajduje się zestawienie opublikowanych w polskiej antologii przekładów nowel wraz z porównaniem z trzema współczesnymi antologiami quebeckimi:

Tabela 8. Zestawienie zawartości trzech współczesnych quebeckich antologii noweli z jedną antologią wydaną w Polsce

<i>Antologia współczesnej noweli quebeckiej.</i> K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., 2011.	<i>Dix ans de nouvelles. Une anthologie québécoise.</i> G. Pellerin, éd., 1996.	<i>Anthologie de la nouvelle québécoise actuelle.</i> G. Pellerin, éd., 2003.	<i>Vingt-cinq ans de nouvelles Une anthologie québécoise.</i> G. Pellerin, Ph. Mottet, éd., 2011.
C. Mathieu <i>Wykwiłtna śmierć (La mort exquise)</i> H.-J. Greif <i>Ostatni kochanek (Son dernier amant)</i> Aude <i>Wszystko jest tutaj (Tout est ici)</i> N. de Bellefeuille <i>Pravie (Presque)</i> R. Bourneuf <i>Zjawa (L'Apparition)</i> A. Major <i>Opowieść o opowiadaniu, które może napisać (Petite histoire d'une histoire à venir)</i> H. Corriveau <i>Kolekcjoner oddachów (Le ramasseur de souffle)</i> L. Jolicœur <i>Kilka centymetrów ponad rzeczami (Quelques centimètres au-dessus des choses)</i> M. Vincelette <i>Chinook (Chinook)</i> C. Potvin <i>Upór Marii (L'entêtement de Marie)</i> B. Gervais <i>Świeca i metronom (Le cierge et le métronome)</i> J.-P. Girard <i>Z powodu jednego spojrzenia nic nas już teraz nie dzieli... (A cause d'un regard, maintenant plus rien ne nous sépare...)</i>	L'agréable et l'utile, avant-propos par G. Pellerin J.-P. Beaumier <i>La tache</i> S. Tremblay <i>Seule</i> D. Dussault <i>Rien qu'un jeu</i> C.-E. Yance <i>Rien n'a de sens sinon intérieur</i> H. Corriveau <i>Dépassé par les événements</i> S. Massicotte <i>Le futon</i> G. Cloutier <i>Tout compte fait</i> S. Lantagne <i>Le souffle d'Omer</i> G. Pellerin <i>Filature</i> N. de Bellefeuille <i>Le parc</i> Ch. Lahaie <i>Underground Glasgow</i> D.-M. Daviau <i>Toute la terrible tribu du troquet</i> O. Boutenko <i>Tu arrêtes le temps</i> M. Henrie <i>Les mains</i> J.-P. Girard <i>Soirée barattée</i> B. Bergeron, <i>Les manies du sommeil</i> C. Potvin <i>L'entêtement de Marie</i> M. Dufour <i>Dans le carré de sable</i> J. Pelchat <i>Pleines lunes</i> L. Cotnoir <i>Les cahiers maudits</i>	<i>Le temps inquiet, avant-propos</i> par G. Pellerin S. Jacob <i>Le temps des fraises</i> S. Massicotte <i>Baptiste</i> J.-P. Beaumier <i>Il y a du poulet si tu as faim</i> R. Lalonde <i>Tombola</i> M. Dufour <i>Cinq dans une planque</i> J.-P. Girard <i>La maîtresse de mon père</i> M. Proulx <i>Oui or No</i> L. Jolicœur <i>Nadette et autres noms</i> G. Brulotte <i>Atelier 96 sur les généralités</i> R. Bourneuf <i>L'apparition</i> H.-J. Greif <i>Son dernier amant</i> D.-M. Daviau <i>Passage</i> M. J. Theriault <i>Portraits d'Elsa</i> H. Corriveau <i>Le ramasseur de souffle</i> Aude <i>Les chiens</i> G. Pellerin <i>Les yeux du diable</i> B. Bergeron <i>Le regard différé</i>	1986-1990 B. Bergeron <i>L'aubaine</i> L. Jolicœur <i>Quelques centimètres au-dessus des choses</i> N. de Bellefeuille <i>Presque</i> G. Pellerin <i>Les gares de la nuit</i> C.-E. Yance <i>Parcheesi</i> 1991-1995 J.-P. Beaumier <i>L'un à l'autre</i> P. Yergeau <i>Tu attends la neige, Léonard ?</i> J.-P. Girard <i>Amants</i> D. Dussault <i>L'alcool froid</i> A. Legault <i>Épi</i> M. Dufour <i>Cinq dans une planque</i> D.-M. Daviau <i>Une femme</i> G. Cloutier <i>Isabelle Isa</i> 1996-2000 C. Lahaie <i>York's Bars</i> N. Dickner <i>L'Ancien Monde</i> M. Rochette <i>Les sons de la solitude</i> É. Fourlanty <i>Thomas l'obscur</i> L. Saint-Martin <i>Mon père, la nuit</i> S. Massicotte <i>Le tablier</i> H. Corriveau <i>Le ramasseur de souffle</i>

<p>B. Bergeron <i>Senne natręctwa (Les manies du sommeil)</i></p> <p>J.-F. Chassay <i>Szczyt cywilizacji (Le sommet de la civilisation)</i></p> <p>A. Legault <i>Big (Big)</i></p> <p>S. Massicotte <i>Kanapa (Le futon)</i></p> <p>Ch. Lahaie <i>Mężczyźni z wrzosowiska (Men of the Moors)</i></p> <p>N. Dickner <i>Stary Świat (L'Ancien Monde)</i></p> <p>G. Pellerin <i>Ossuarium (Ossuaire)</i></p> <p>M. LaRue <i>Lekcja życia (Leçon de choses)</i></p> <p>C. Deslauriers <i>Da capo (Da capo)</i></p> <p>P. Yergeau <i>Czekasz na śnieg, Leonardzie? (Tu attends la neige, Léonard ?)</i></p> <p>R. Baillie <i>Kwiaciarz (Le fleuriste)</i></p> <p>M. Rochette <i>List do dawnej współniczki (Lettre à une ancienne complice)</i></p> <p>A. Dandurand <i>Nieporozumienie w Søndborgu (Maldonne à Søndborg)</i></p> <p>P. Quiviger <i>Historia Stokrotki (L'histoire de Fleurette)</i></p> <p>D. Dorais <i>Fantazja o wariatce z okolicy (La folle du logis)</i></p>	<p>W. Schwarz <i>Melefe</i></p> <p>L. Jolicœur <i>Bleu de Perse</i></p> <p>P. Yergeau <i>Après avoir chanbardé le paysage</i></p> <p>A. Legault <i>Cent</i></p> <p>R. Bourneuf <i>Le 20 avril...</i></p> <p>P. Ouellet <i>L'Avent</i></p>	<p>C. Martin <i>Paris-Montréal</i></p> <p>R. Bourneuf <i>Julien</i></p> <p>2001–2005</p> <p>P. Quiviger <i>L'histoire de Fleurette</i></p> <p>C. Deslauriers <i>Les amants de varech</i></p> <p>M.-P. Huglo <i>Point de suture</i></p> <p>2006–2010</p> <p>G. Corbeil <i>Les deux valises de l'homme aux deux valises</i></p> <p>L. Cotnoir <i>Le cabinet de curiosités (Juin)</i></p> <p>S. Kaufmann <i>(Sans titre)</i></p> <p>N. Jean <i>Détails</i></p> <p>D. Dorais <i>La gemme noire</i></p> <p>M. C. Malenfant <i>La tente</i></p>
--	---	---

Zaznaczyć trzeba, że w większości przypadków lista nazwisk jest podobna we wszystkich analizowanych antologiach, różnice są nieznaczne i mogą wynikać z przesłanek nie tylko literackich, ale także edytorskich czy czysto pragmatycznych, między innymi związanych z długością wybranych tekstów (jak pisał Mottet, wybór krótszych tekstów implikuje możliwość zamieszczenia większej ich liczby), lub też możliwością uzyskania praw autorskich do przekładu, o czym wspomina we wstępie Jarosz, pisząc o wyborze fragmentarycznym „z powodów edytorskich i przede wszystkim finansowych” (2011: 8). Takie zastrzeżenie zgłasza zresztą także Heistein, pisząc, iż chodziło o „jak najszerszy obraz (w granicach naszych możliwości wydawniczych)” (1985: 8–9).

Polską antologię otwiera tekst, który opublikowano, co prawda, w roku 1965, nie mieści się zatem w ramach czasowych przyjętych w zbiorze, niemniej odkryty został ponownie przez Pellerina w roku 1988. Jak pisze we wstępie Jarosz: „Z dzisiejszej perspektywy Mathieu jawi się jako prekursor całego istotnego nurtu quebeckiej nowelistyki, która odpolityczniła się tymczasem, przyswoiła lekcję latynoskiego realizmu magicznego i w ogóle otworzyła się na wpływy zewnętrzne, czego prekursorem okazał się Mathieu” (2011: 31–32). Trudno byłoby zatem pozbawić polskiego czytelnika kontaktu z tak ważnym dla quebeckiej nowelistyki tekstem.

Całość zamyka z kolei najdłuższa nowela w zbiorze, której umieszczenie w innym miejscu zdecydowanie rozbiłoby odbiór całości. Ogólnie układ tekstów, wyjąwszy nowele Claude’a Mathieu, nie odpowiada wymogom chronologii, nie chodziło także o proste alfabetyczne uszeregowanie utworów, raczej o ciekawe wewnętrzne relacje między kolejnymi tekstami. Zamyśl, jaki przyświecał autorom podczas komponowania polskiej *Antologii współczesnej noweli quebeckiej*, można by zawrzeć w słowach, które podaje na swojej stronie wydawnictwo L’Instant même:

Jedną z cech charakterystycznych noweli jest to, że stanowi ona jednocześnie całość i część. Tekst sam w sobie ma znaczenie, a także wpisuje się w większą całość, jaką jest zbiór. Czasem wyciąga się go z niego po to, by umieścić go w nowym otoczeniu o kalejdoskopowym charakterze: w antologii. Tym samym łączą się różne głosy, tak jak muzycy w orkiestrze, zdolne, by zdać sprawę z kraju, epoki, perspektywy tematycznej. (www.instantmeme.com)

Publikacja dwujęzyczna – specyfika antologii poezji

W przypadku antologii ważną rolę odgrywa decyzja o języku/językach publikacji: a zatem czy mamy do czynienia z publikacją jedno-, dwu- czy wielojęzyczną. Jeśli oryginał zostaje skonfrontowany ze swoimi wersjami w innych językach, dochodzi do powstania palimpsestu – jak pisze Risterucci-Roudnicky – „nie w rozmieszczeniu poziomym, lecz w wybuchu możliwości, wraz z efektem syme-

trii i asymetrii, przesunięcia i zmiany" (2008: 17). Zdaniem badaczki tego typu publikacja, będąca heterogeniczną kompozycją językową, przeznaczona jest przede wszystkim dla czytelników akademickich czy też specjalistów, którzy będą mogli skorzystać z paralelnych wersji danego utworu, na przykład do celów dydaktycznych. Siłą rzeczy opcja dwujęzyczna jest możliwa głównie w przypadku antologii poezji, trudno bowiem byłoby sobie wyobrazić dłuższe teksty literackie w podwójnej wersji.

Zgodnie z opinią Risterucci-Roudnicki, decydując się na wydanie dwujęzyczne, antologięści warunkują w specyficzny sposób odbiór poezji przede wszystkim dlatego, że burzą świadomość etnocentryczną czytelnika poprzez pomieszenie porządku lektury. Co więcej, sprawnie rozmieszczają tekst na kartach książki, wykorzystując aspekt wielokulturowości (Dumont, 2010: 125). Tworzy się zatem namacalny związek między oryginałem a przekładem. Nie bez znaczenia jest także sposób rozplanowania obu tekstów: poziome, pionowe, poprzeczne rozmieszczenie tekstów na stronie, rozmiar tekstu, rodzaj czcionki, kierunek lektury (oryginał → przekład lub odwrotnie), umiejscowienie nazwiska autora, tłumacza, tytułu zbioru itd. W przypadku *Antologii poezji Quebecu* wiersze pojawiają się w parze: po lewej stronie oryginał, po prawej przekład, w ten sposób, że poszczególne linijki obu wersji odpowiadają sobie w układzie poziomym na obu stronach. Taki układ zdecydowanie ułatwia dialog, w którym „przekład rozmawia z oryginałem” (Risterucci-Roudnicki, 2008: 127).

Warto na koniec przywołać wiersz *Le temps d'un langage* Chamberlanda, o twórczości którego czytamy w notce, że charakteryzuje ją „prawdziwa orgia eksperymentów formalnych wywodzących się z bogactwa jego wielostronnego doświadczenia” (Heistein, 1985: 211). Wiersz w oryginale zapisany został odręcznie, natomiast jego tłumaczenie po prawej stronie książki pojawia się w wersji drukowanej, co zdecydowanie burzy wspomniany wcześniej dialog, „ugrzecznia” w pewien sposób wybrany przez poetę sposób ekspresji, właściwy zresztą dla jego twórczości. Można się zastanawiać, czy chodzi tutaj o decyzję tłumacza, przyjętą przez niego dominantę translatorską, zgodnie z którą forma wiersza nie odgrywa, jego zdaniem, ważnej roli, czy też może bardziej o decyzję edytorską, czyli wpływ „organizatora z zewnątrz”.

Podsumowanie

W kontekście tworzenia nowych sensów w kulturze docelowej poprzez publikację hybrydycznej formy wydawniczej, jaką jest antologia, na plan pierwszy wysuwa się niebagatelna rola osób trzecich, tłumaczy, redaktorów, słowem – antologistów, których Lefevere nazywa patronami (1992: 12–14). Nawet jeśli rzadko czyta się antologię „od deski do deski”, nie traktując jej jak zbioru autorskiego (Nicolas Dickner i Patrick Guay nieco ironicznie stwierdzają nawet, że „antologia

nie po to powstaje, by ją czytać", 1998: 187), niewątpliwie cechuje się ona swoistą wewnętrzną architekturą. Z drugiej strony sam fakt wyboru ograniczonej liczby tekstów i specyficznego ich ułożenia narzuca pewne ramy interpretacyjne. Potęgują je także inne czynniki, tak jak omawiany wcześniej tytuł czy wstęp. Publikacja pod redakcją Heisteina ilustruje tezę Dumonta, zgodnie z którą antologia, przekształcając teksty poetyckie w dokumenty, zastępuje kontekst zbioru wyjściowego kontekstem interpretacyjnym (2010: 114). W analizowanym przypadku okazuje się, że podwójni redaktorzy reprezentujący obie kultury dobrze wywiązują się ze swojego zadania, choć wybór, przed jakim stoją antologięści, zawsze jest z jednej strony nieco subiektywny, a z drugiej często uwarunkowany aspektami pozamerytorycznymi. Trudności w skomponowaniu tak mocno zakorzenionego w kulturze wyjściowej gatunku literackiego, jakim jest nowela, ale również niezwykle korzyści i nowe sensy uwidaczniają się także w *Antologii współczesnej noweli quebeckiej*. Kluczową rolę w obydwu przypadkach odgrywają ci, którzy podejmują trud wprowadzenia nieznannej literatury w krąg kultury docelowej.

Ilustrując pojęcie dominanty translatorskiej, Anna Bednarczyk zaproponowała schemat obrazujący dwa punkty widzenia na rzeczywistość przedstawioną w tekście literackim: punkt widzenia tłumacza i autora (2008: 47), które – biorąc pod uwagę odmienne miejsce, jakie obaj zajmują – powodują inną ich percepcję. W przypadku antologii należałoby ów schemat jeszcze wzbogacić o Fraisse'owskich *tiers organisateurs*, czyli redaktorów, osoby dokonujące selekcji, autorów paratekstów, a także może wydawców. Lefebvre przypomina we wstępie do przygotowanej przez siebie *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, że słowo „antologia” wywodzi się z greckiego i oznacza „zbiór kwiatów”: „zbiór, antologia, tomik poetycki: gdziekolwiek będziemy sięgać, [pojawi się – J.W.-R.] dawny związek łączący wybór wierszy i staranne przygotowanie bukietu, ułożonego tak, by przekazywał jakieś znaczenie i wręczanego w szczególnych okolicznościach” (1993: IX). Bez wątpienia analizowane antologie, podobnie jak szereg innych tekstów tego typu, realizują swój podstawowy cel, jakim jest zaproszenie czytelników w krąg nieznannej dotąd szerzej literatury. Korzyści z publikacji antologii są jednak obopólne: dzięki niej twórcy należący do tzw. małych literatur mogą zaistnieć w innej kulturze, bowiem antologia poprzez swój format, czyli nagromadzenie wielu tekstów na niewielkiej przestrzeni, poprzez możliwości wydawnicze, czyli prezentację wielu autorów o różnym stopniu popularności, oraz poprzez niższy koszt (łatwiej uzyskać za niższą cenę prawa autorskie do fragmentów tekstów), jest dla nich często jedynym możliwym kanałem dystrybucji (Risterucci-Roudnicky, 2008: 30). Nie zapominajmy, że w kontekście quebeckim jest to szczególnie cenna inicjatywa, antologia bywa bowiem wręcz swego rodzaju potwierdzeniem istnienia odrębnej i niezależnej literatury pochodzącej znad Rzeki Świętego Wawrzyńca (por. Dumont, 2010: 114).

Rozdział 9

Czasopismo literackie: niezrównany propagator Quebecu w Polsce*

* Niniejszy rozdział częściowo odnosi się do kwestii opisanych przeze mnie w artykule opublikowanym w *Roczniku Przekładoznawczym* (Warmużyńska-Rogóż 2014), lecz jest zdecydowanie bogatszy, dotyczy bowiem nie tylko „Literatury na Świecie” z roku 1984, ale wszystkich czasopism, w których ukazały się quebeckie utwory w tłumaczeniu.

Tłumaczyć to szlifować diament o wielu płaszczyznach!

(Clas, 2005: 49)

Jak zostało wcześniej powiedziane, literatura quebecka istnieje w polskim polu literackim przede wszystkim dzięki przekładom powieści. Poezja i nowela zaistniały poprzez antologie, o czym szerzej pisałam w poprzednim rozdziale. Jest jednak spora liczba tekstów literackich, które zyskały polską wersję językową dzięki drukowi w czasopismach literackich. Niezaprzeczalnie trudno wyobrazić sobie funkcjonowanie danej literatury bez wsparcia czasopism literackich, trudno tym bardziej wyobrazić sobie promocję literatury obcej, czasopisma uczestniczą bowiem w propagowaniu nieznanych dzieł, pomagają także czytelnikom zaznajomić się z nowymi tendencjami oraz pozwalają dojść do głosu krytykom literackim.

Celem niniejszego rozdziału jest przede wszystkim inwentaryzacja przekładów oraz tekstów krytycznych poświęconych literaturze quebeckiej, jakie ukazywały się w Polsce w czasopismach literackich¹. Pod uwagę wzięte zostały zarówno te czasopisma, które w całości poświęcone są literaturze obcej, jak i te, które oprócz polskich tekstów publikują też przekłady literatur obcych, oraz czasopisma poświęcone jednemu rodzajowi literackiemu (na przykład skoncentrowany na teatrze „Dialog”) czy też określonej tematyce („Midrasz” – czasopismo o tematyce żydowskiej). Rozdział ten to także próba odpowiedzi na pytanie, jaką rolę odgrywają czasopisma publikujące przekłady literatury quebeckiej i jak dalece wpływają na kreowanie jej obrazu, między innymi poprzez wzbogacenie przekładu o teksty kulturo- i literaturoznawcze, zazwyczaj towarzyszące przekładom w czasopismach literackich.

Posługujemy się tutaj chętnie słowem „czasopismo”, zastanówmy się jednak najpierw, do czego odnosi ta nazwa. Jak stwierdza Paul Aron, o ile nietrudno

¹ Do tej pory w Polsce ukazało się kilka opracowań krytycznych na ten temat: Krajewska 2003, Jakubowska-Cichoń 2013, jednak żadne z nich nie zawierało kompletnej listy przekładów literatury quebeckiej w polskich czasopismach literackich.

zdefiniować czasopismo jako takie², o tyle termin „czasopismo literackie” jest dużo trudniejszy do zdefiniowania. Zdaniem badacza, gdyby za podstawowe kryterium przyjąć publikowanie literatury, wiele gazet codziennych oraz tygodników mogłoby się zaliczać do czasopism literackich. Gdyby z kolei za kryterium przyjąć konieczność umieszczenia w (pod)tytule słowa „literatura” lub pochodnego, wiele czasopism literackich należałoby wykluczyć. Zresztą, zdaniem Arona, samo kryterium „publikowania” staje się dzisiaj problematyczne, jeśli weźmie się pod uwagę możliwość zamieszczania tekstów w sieci (por. Aron, 2008: on-line).

Warto zatem raczej zdefiniować czasopismo literackie za pomocą funkcji, jakie mu się przypisuje. Jak stwierdza Danielle Risteroucci-Rudnicki, czasopismo literackie odgrywa w systemie literackim rolę potrójną. Po pierwsze, pełni rolę pomocniczą, pozwalając na propagowanie krótkich form literackich, takich jak wiersz, nowela, oraz fragmentów dłuższych tekstów, których przekłady nie miałyby szans ukazać się gdzie indziej (Risteroucci-Roudnicki, 2008: 103). Po wtóre, pozwala dotrzeć do czytelnika z dyskursem krytycznym na temat literatury. Po trzecie wreszcie, jest swoistym wskaźnikiem, ukazującym siły rządzące w polu literackim, współczesne, często najnowsze tendencje w danej literaturze, a przede wszystkim dającym możliwość ukazania relacji i interakcji między autorami pochodzącymi z różnych krajów (Risteroucci-Roudnicki, 2008: 103). Do tej listy dołączyć można także stwierdzenie Josiasa Semujangi, iż czasopisma „stanowią część procesu uświęcenia danego tekstu jako tekstu literackiego” (1991: 4).

Biorąc pod uwagę przekład literatury tłumaczonej, można mówić o dwóch głównych rodzajach czasopism: tych, które ukazują przekłady danej literatury zawsze w relacji z literaturą kultury rodzimej, oraz o tych, które poświęcone są wyłącznie literaturze obcej (Risteroucci-Roudnicki, 2008: 103). W obrębie pierwszej grupy często zdarza się, że dany numer czasopisma przedstawia zarówno teksty rodzime, jak i obce, wzbogacając je o informacje, wywiady, analizy. Czasem pojedynczy numer zorientowany jest na danego twórcę. Jeśli chodzi o autorów, rekrutują się oni często spośród specjalistów w dziedzinie danej literatury, badaczy akademickich, także krytyków literackich. Analizy nierzadko dotyczą również kwestii przekładowych. Bywa też tak, że bezpośrednim impulsem do refleksji nad danym dziełem i całokształtem twórczości danego autora jest ponowny przekład. W przypadku literatury quebeckiej w polskim polu literackim można z pewnością mówić o wszystkich wskazanych wyżej możliwościach. Prześledźmy je zatem pokrótce.

² „Czasopismo (ang. *review*) jest publikacją periodyczną o zmiennej zawartości. Jego periodyczność różni je od książki i od broszury. Sens słowa pokrywa się w zasadzie z francuskim słowem *journal* [czasopismo, dziennik, gazeta – J.W.-R.], przy czym to ostatnie występuje głównie w znaczeniu *journal quotidien* [„gazeta codzienna” – J.W.-R.], które dawniej nazywano *gazette*” (Aron, 2008: on-line).

Kluczowa rola „Literatury na Świecie”

W kontekście tłumaczonej na język polski literatury quebeckiej, ale także tekstów krytycznych jej poświęconych, ilościowo i jakościowo dominuje z pewnością istniejąca od 1971 roku „Literatura na Świecie”³, która tuż po powołaniu do życia, w roku 1972, poddana została sporym zmianom. Dzięki nim wpisała się doskonale we wcześniej przywołany model typowego czasopisma literackiego, autorstwa Risterucci-Roudnicki. Zacytujmy opis ze strony wydawnictwa:

Wraz ze zmianą formatu z dużego na „kieszonkowy” ukształtował się bardziej wyrazisty charakter pisma. Zamiast almanachu prezentującego rozmaite tendencje współczesnej literatury światowej zaczęły ukazywać się monograficzne numery poświęcone jednemu pisarzowi (Joyce, Nabokov, Beckett, Cortazar, Brodski, Barth, Kafka, Borges, Céline, Plath, Blixen, Henry Miller, Kundera, Havel) bądź prezentacji jakiegoś kręgu kulturowego (Latynosi, Québec, Nowojorczyści, Maghreb, Sycylia) lub zjawiska (numer erotyczny, pijacki, o śmierci, Talmud, herezje, esej francuski, sztuczna inteligencja). (on-line, podkreślenie – J.W.-R.)

Istotną częścią składową „Literatury na Świecie” są teksty poświęcone komparatystyce i literaturoznawstwu. Poza tym nieodłącznym elementem czasopisma jest krytyka przekładu, dość przypomnieć, że od 1972 roku jury pod wodzą Jerzego Lisowskiego przyznawało coroczne nagrody za przekład poezji i prozy. Ważną datą był rok 1994, kiedy „Literatura na Świecie” pod kierownictwem Piotra Sommera zaczęła ukazywać się w dużym formacie i w nowej szacie graficznej. Co ważne, kontynuuje założone wcześniej cele, publikując najciekawsze teksty z literatur światowych oraz zamieszczając krytyczne rozprawy, dyskusje, przekłady i omówienia twórczości translatorskiej. Proponuje też przekładowe ponowienia kanonu (Marcel Proust, Franz Kafka, Gustave Flaubert).

Literatura quebecka jest obecna na łamach czasopisma od samego początku jego istnienia. Chronologicznie po raz pierwszy zaistniała tam już w 1971 roku: mianowicie w 3. numerze zamieszczono wiersze André-Pierre’a Bouchera (*dajcie mi, na pewno ktoś*), Fernanda Ouellette’a (*Gwiezdna koncha*) i Jeana Guy Pilon (Cienie oraz *Mewa i pełne morze*) we wspólnej rubryce zatytułowanej „Kanadyjscy poeci” (przekład: Teresa Truszkowska). Rzecz ważna: nie ma tu mowy o literaturze quebeckiej, ale w gruncie rzeczy nie może być inaczej, biorąc pod uwagę, że pojęcie *littérature québécoise* dopiero się narodziło w samym Quebecu i potrzeba było czasu, by tę nomenklaturę zza Oceanu wprowadzić także do kręgu kultury przyjmującej.

³ Ciekawy obraz literatury francuskiej w „Literaturze na Świecie” kreśli Tomasz Stróżyński (2010).

Następnie czytelnikom przyjdzie czekać do roku 1980, kiedy to „Literatura na Świecie” opublikuje fragment powieści pisarki akadyjskiej, Antonine Maillet, *Zjawy z pokładu „Pyskacza”* (tytuł oryginału: *Pélagie-la-Charette*), nagrodzonej rok wcześniej Nagrodą Goncourtów. Autorem przekładu jest Józef Kwaterko, podobnie zresztą jak i tekstu krytycznego, który dopełnia polskie tłumaczenie, między innymi przybliżając czytelnikowi dramatyczne wydarzenie będące punktem wyjścia powieści, a mianowicie wysiedlenie Akadyjczyków w roku 1755. Warto dodać, że Akadia i jej skomplikowana historia stanowią centralną oś pisarstwa Maillet.

Niezwykle ważny dla promocji literatury quebeckiej w Polsce jest rok 1984, kiedy to w numerze 7 (156) czasopisma *literatura znad Rzeki Świętego Wawrzyńca* staje się główną bohaterką całego wydania. Ów lipcowy numer wpisuje się w zamyśl „prezentacji jakiegoś kręgu kulturowego”, jak podaje strona internetowa „Literatury na Świecie”, i jest to pierwszy numer tego czasopisma w pełni poświęcony literaturze quebeckiej. Co ważne, mowa właśnie o literaturze quebeckiej, a nie ogólnie kanadyjskiej czy też francuskojęzycznej literaturze kanadyjskiej⁴. Kwestia tożsamościowa jest zresztą jedną z kluczowych dla budowy interesującego nas numeru, co pokazuje zmianę optyki w porównaniu z rokiem 1971, kiedy to wydrukowano pierwszą odsłonę poezji quebeckiej na gruncie polskim. Przyjrzyjmy się spisowi treści pod kątem zaprezentowanych tytułów i nazwisk twórców:

Spis treści „Literatury na Świecie” (1984, nr 7)

- J. Brault – ...*my jedyni na świecie*, przeł. K. Rodowska
J. Ferron – *Konfitury z pigwy*, przeł. K. Rodowska
D. Potvin – „*Noc*” Jacques’a Ferrona, przeł. K. Rodowska
A. Major – *Jacques Ferron: W poszukiwaniu kraju niepewnego*, przeł. K. Rodowska
J. Kwaterko – *Literatura quebecka w poszukiwaniu tożsamości*
G. Miron – *Pobratymiec obu Ameryk*, przeł. K. Rodowska
E. Bednarski – *Dlaczego literatura quebecka*, przeł. A. Kotalska
Współczesna poezja Québecu
C. Jasmin – *Ethel i terrorysta*, przeł. J. Kwaterko
Rozmowa P. Villona z C. Jasminem – *Mam prawo do moich sprzeczności*, przeł. B. Okólska
S. Lamy – *Claude Jasmin: obecność prowokująca*, przeł. B. Okólska
J. Odrowąż-Pieniążek – *Zorza nad Péribonka* (fragment książki)
Mit Marii de Chapdelaine i mit mitu Marii de Chapdelaine, rozmowa
O. Poryckiego z J. Odrowążem-Pieniążkiem
F. Ouelette – *Smutne olbrzymy*, przeł. K. Rodowska
W. Sadkowski – *Kanada: droga wolności*

⁴ Dla porządku odnotujmy, że w roku 1998 ukazał się numer „Literatury na Świecie” w całości poświęcony Kanadzie (1998, nr 4–5), przy czym obecne są w nim wyłącznie teksty anglojęzyczne.

B. Okólska – *Podwójny pejzaż z białymi ptakami* Anne Hébert
J. Kwaterko – *Współczesna prasa literacka w Québecu*
Autorzy tego numeru od „A” do „Z”
N. Mailer – *Starożytnie wieczory*, przeł. S. Magala
S. Magala – *Życie towarzyskie i pozagrobowe*
P. Siemion – *150 x cummings*
P. Sommer – *Jest takatak, takatak, takatak, bo właśnie tak to czuje*
W. Sadkowski – *Uroki życia (poza)konferencyjnego*
H. Kuhner – *Fredek z getta*, przeł. W. Sadkowski
Imperator wśród książek (opr. A.K.)
E. Balcerzan – *Niekrytyka, krytyka i autokrytyka przekładu*
I. Badowska – *Jesień wydawnicza we Francji*

Spis treści świadczy z pewnością o bardzo spójnej strategii wydawniczej. Tom otwiera przekład wiersza Jacques’a Braulta, i jest on niejako wstępem do późniejszego układu całości. Wprowadza zatem w tematykę quebecką, mocno w owym okresie skoncentrowaną na kwestiach tożsamościowych. Dalej pojawia się przekład kluczowego dla całego numeru tekstu pod tytułem *Konfitury z pigwy* Jacques’a Ferrona. Przypomnijmy, chodzi tutaj o drugą wersję *Nocy* (tytuł oryginalny: *La Nuit*), powieści, która została opublikowana po raz pierwszy w roku 1965 w Éditions Parti pris, w czasie prawdziwego rozkwitu prozy w Quebecu, naznaczonego takimi nazwiskami jak: Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme, Hubert Aquin. Zdaniem wielu krytyków *La Nuit* Ferrona jest jednym z dzieł należących do klasyki. Jego zmieniona wersja ukazała się w roku 1972, co było po części reakcją twórcy na wiele ważnych wydarzeń politycznych, jakie miały miejsce w Quebecu⁵. Polski przekład tego sztandarowego tekstu uzupełniony został o tekst krytyczny Diane Potvin („*Noc*” Jacques’a Ferrona), dzięki któremu czytelnik zapoznaje się z kulisami powstania dzieła. Następnie w tekście zatytułowanym *Jacques Ferron: W poszukiwaniu kraju niepewnego* André Major umieszcza pisarstwo Ferrona w szerszym kontekście historyczno-literackim, społecznym i politycznym. Co ważne dla dalszych rozważań, tekst ten opublikowany został w oryginale w roku 1969. Tę część numeru zamyka studium Kwaterki, zatytułowane *Literatura quebecka w poszukiwaniu tożsamości*, które pozwala polskiemu czytelnikowi na dostrzeżenie szerszej perspektywy. Tym samym badacz wprowadza nas w meandry kształtowania się literatury pisanej w Kanadzie w ję-

⁵ Chodzi głównie o wydarzenia kryjące się pod nazwą „Kryzys październikowy”, czyli porwanie brytyjskiego attaché handlowego i jednego z ministrów rządu quebeckiego przez Front Wyzwolenia Quebecu, co doprowadziło między innymi do ogłoszenia przez rząd kanadyjski ustawy o stanie wojennym obowiązującym w Quebecu przez wiele miesięcy. Co ważne w kontekście tekstu Ferrona, człowiek, który posłużył wcześniej pisarzowi za wzór postaci Franka Archibalda Campbella, opowiedział się po stronie rządu kanadyjskiego. To skłoniło pisarza do zmiany tekstu i wydania go pod zmienionym tytułem, w którym postanowił uwidatnić znaczenie trucizny (stąd tytułowe „konfitury z pigwy”).

zyku francuskim (celowo nie używam tu określenia „literatura quebecka”), ukazując procesy historycznoliterackie w obrębie prozy i poezji i szeroko kreśląc ramy społeczno-polityczne, które nigdzie indziej nie wpływają na kształt tekstów literackich tak mocno, jak tutaj. Swe rozważania kończy Kwaterko podsumowaniem ostatniego dziesięciolecia (licząc od roku 1984), konstruuje jego charakterystykę następująco: „w dziełach pisarzy quebeckich daje się odczuć głęboki kryzys świadomości, wywołany wiekową już zależnością od problematyki narodowej. Tematyka wolnościowa dezaktualizuje się coraz bardziej i zaczyna obumierać” (Kwaterko, 1984: 150). Wskazuje zatem nowe ścieżki, wystrzegając się jednak wartościowania najnowszych tendencji.

Kolejna całość tematyczna dotyczy współczesnej poezji quebeckiej. Otwiera ją jeden z ostatnich wierszy Gastona Mirona – jak pisze Kwaterko, „najbardziej charyzmatycznego poety współczesnego Québecu” – *Pobratymiec obu Ameryk* (przekład: Krystyna Rodowska), w którym poeta rozprawia się z kwestią przynależności do kraju (por. Kwaterko, 2003: 135–136). W kolejnym tekście krytycznym Elisabeth Bednarski zadaje sobie tytułowe pytanie: *Dlaczego literatura quebecka*, wskazując przede wszystkim na terminologiczną niepewność, o czym była mowa na początku naszych rozważań. Opisując literaturę prowincji, ze szczególnym uwzględnieniem poezji, analizuje kolejno uwidocznione w śródtytułach: motyw kraju, klimat geograficzny, klimat duchowy, „ku pokrzepieniu serc” i język. Takie kompendium wiedzy pozwala czytelnikowi w pełni zrozumieć specyfikę zamieszczonych w dalszej kolejności wierszy, zgrupowanych w dziale „Współczesna poezja Québecu”. Co ciekawe, autorem części przekładów jest Marek Baterowicz, który rok później przetłumaczy wszystkie wiersze składające się na wydaną pod redakcją Józefa Heisteina *Antologię poezji Quebecu* (zwróćmy uwagę na ortograficzną niekonsekwencję!). Zresztą część zamieszczonych w tym dziale utworów znajdzie się później także w antologii (między innymi *W zamkniętym domu* Hectora de Saint-Denysa Garneau w przekładzie Baterowicza czy *Krzyk rozlepiacza afiszów* Paula Chamberlanda, w „Literaturze na Świecie” w przekładzie Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej, w antologii w przekładzie Baterowicza pod tytułem *Rozlepiacz afiszów ryczy*). Część z nich natomiast, pomimo swojej reprezentatywności dla poezji quebeckiej tego okresu, w antologii się nie znajdzie, co wynika zapewne z uwarunkowań pozaliterackich, związanych na przykład z niemożnością uzyskania praw autorskich, a także z faktu, że – jak wiemy – opublikowana w 1985 roku antologia to polskie wydanie przygotowanego wcześniej na Węgrzech zbioru.

Jak zaznaczono wcześniej, poza krótkimi formami literackimi czasopisma drukują także fragmenty powieści, które jeszcze nie ukazały się w całości drukiem, lub takich, które, choć powinny się ukazać, nie mają na to szans, na przykład ze względów komercyjnych. W interesującym nas numerze „Literatury na Świecie” znalazł się obszerny fragment powieści Claude’a Jasmina *Ethel i terrorysta* w przekładzie Kwaterki. Uzupełnieniem przekładu jest rozmowa Pierre’a Villona z au-

torem: *Mam prawo do moich sprzeczności* (przekład: Barbara Okólska) z roku 1965 oraz esej Susanne Lamy *Claude Jasmin: obecność prowokująca* (przekład: Barbara Okólska), w którym autorka kreśli obraz pisarstwa Jasmina i szerzej analizuje przetłumaczoną powieść.

„Literatura na Świecie” pokazuje także literaturę quebecką przez pryzmat kultury przyjmującej, drukując fragment książki *Mit Marii Chapdelaine* Janusza Odrowąż-Pieniążka⁶, która ukaże się rok później w Wydawnictwie Iskry (wznowienie w 2007 roku), i proponując wywiad z autorem.

Dalsza część numeru to teksty niepołączone jakąś główną ideą czy też zgrupowane w większe całości. Mamy zatem wiersz *Smutne olbrzymy* Ouellette’a (w czasopiśmie nazwisko poety pojawia się z błędem ortograficznym) w przekładzie Rodowskiej⁷, następnie esej Waława Sadkowskiego: *Kanada: droga wolności* – stanowiący, jak pisze autor, „nieambitne streszczenie” z „publicystycznego punktu widzenia” książki Ricka Salutina *1837: William Lyon Mackenzie and the Canadian Revolution* (Toronto 1976) – który wprowadza czytelnika w rejony zgoła nieliterackie. Dalej dwa teksty: analiza Okólskiej, tłumaczki wielu wierszy opublikowanych w numerze, na temat twórczości Anne Hébert (*Podwójny pejzaż z białymi ptakami Anne Hébert*) oraz studium Kwaterki, zatytułowane *Współczesna prasa literacka w Quebecu*. Część tematyczną numeru zamyka bardzo pożyteczne zestawienie „Autorzy tego numeru od »A« do »Z«”.

Przywołane wcześniej teksty krytyczne, ale także duża trafność w doborze tekstów literackich znajdują swój oddźwięk w numerze 5. „Literatury na Świecie” w roku 1986, w którym ukaże się niezwykle pozytywna ocena opisanego wyżej tomu, autorstwa kanadyjskiej pisarki polskiego pochodzenia, Alice Parizeau: *Literatura quebecka czuje się dobrze nad Wisłą* (przekład: Jerzy Stankiewicz, s. 372–375). Autorka uważa, że poświęcenie całego numeru czasopisma literaturze quebeckiej to niezwykle wyróżnienie, tym bardziej że ma ono miejsce w komunistycznej Polsce, w której twórców do głosu dopuścić musi cenzura.

Trzeba powiedzieć, że ani przed transformacją ustrojową, ani po roku 1989 literatura quebecka nie zagościła już szerzej na łamach „Literatury na Świecie”, wyjąwszy artykuł Kwaterki na temat frankofonii, w którym badacz przywołuje znane i uznane nazwiska quebeckich (i neoquebeckich) twórców: Michela Tremblaya, Jacques’a Poulina i Régine Robin (1999, nr 1–2)⁸, oraz przekład frag-

⁶ Szerzej na ten temat piszę w rozdziale trzecim.

⁷ Ten sam wiersz w przekładzie Marka Baterowicza pod tytułem *Smutni giganci* ukaże się rok później w *Antologii poezji Quebecu*.

⁸ W potrójnym numerze „Literatury na Świecie” (1992/10–12) będzie jeszcze mowa o Nancy Huston i jej powieści *Les Variations Goldberg*, której fragment ukaże się w języku polskim pod tytułem *Wariacje Goldbergowskie* w przekładzie Hanny Igalson-Tygielskiej (s. 272–553) i którą omówi w swej analizie krytycznej Waław Sadkowski (*Nancy Huston, Kanadyjka w Paryżu. Glosa do Wariacji Goldbergowskich*, s. 554–557). Z kolei w podwójnym numerze 8–9 z 1995 roku Sadkowski zajmie się inną książką Huston *Tombeau de Romain*

mentu powieści Hébert *Les fous de Bassan* (1982) pod polskim tytułem *Szalone ptaki z Bassan* (przekład: Agnieszka Taborska, 1999, nr 12)⁹. Wszystko wskazuje jednak na to, że wiosną 2016 roku lista polskich przekładów literatury quebeckiej wzbogaci się, jako że w czasie, gdy niniejsza książka przygotowywana jest do druku, trwają prace nad kolejnym monograficznym numerem „Literatury na Świecie”, w całości poświęconym literaturze quebeckiej.

Obie literatury po raz pierwszy razem

Do tej pory nie powstał numer „Literatury na Świecie” poświęcony w jednakowym stopniu „dwóm samotnościom”¹⁰. Redaktorzy czasopisma zdecydowali się raczej na powielanie wizji literatury w samej Kanadzie, nie łącząc literatury pisanej w języku angielskim i w języku francuskim i nie szukając analogii między nimi.

Tę lukę zapełnia „Fraza”, pismo literacko-artystyczne o zasięgu ogólnopolskim, które poświęciło cały dział numeru literaturze Kanady, zamieszczając teksty oryginalnie anglo- i francuskojęzyczne w polskim tłumaczeniu 2003, nr 4 [42]/2004, nr 1 [43]).

Warto przypomnieć, że „Fraza” powstała z inicjatywy pracowników naukowych Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie w 1991 roku. Od 1994 roku jej wydawcą jest Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”. Jak podaje strona internetowa:

Pismo nie ogranicza się do spraw regionu, podejmując problemy szeroko rozumianej kultury powszechnej; pokazuje wartościowe zjawiska artystyczne rodzące się w Polsce południowo-wschodniej i konfrontuje je z propozycjami przychodzącymi z zewnątrz. (www.fraza.univ.rzeszow.pl)

Czytelnik „Frazy” odnajdzie w niej stałe rubryki, takie jak: „Portrety”, czyli prezentacje poezji i prozy, często tłumaczonej, wzbogacone o wywiady i analizy krytyczne; „Sztuka” – rubryka przybliżająca wybitnych artystów z regionu rzeszowskiego; a także „Tematy Wschodnie”, zawierające eseje poświęcone tema-

Gary (s. 350–353). Jednak, mimo iż twórczość tej pisarki jest częściowo francuskojęzyczna, nie można jej zaliczyć do pisarzy quebeckich, lecz do kanadyjskich.

⁹ Agnieszka Taborska opublikuje rok później także przekład fragmentu powieści *Les fous de Bassan*, zatytułowany *Spacer w Quebecu*, w „Magazynie” (nr 13), dodatku do „Gazety Wyborczej” (30.03.2000).

¹⁰ Odnoszę się tym samym do powszechnie znanego określenia *deux solitudes*, oznaczającego izolację, różnice kulturowe i brak komunikacji między francusko- i anglojęzycznymi Kanadyjczykami. Wyrażenie to pochodzi z wydanej w 1945 roku książki Hugh MacLennana pod tym samym tytułem (*Two Solitudes*).

tycie historycznej, socjologicznej i kulturowej związanej z pograniczem. Oprócz częstych w tego typu publikacjach działów prezentujących debiuty literackie, nowości książkowe i doniesienia na temat wydarzeń kulturalnych czasopismo zawiera także, co ważne w kontekście niniejszej analizy, przekłady literatur obcych. Warto zaznaczyć, że redaktorzy „Frazy” współpracują zwłaszcza z twórcami należącymi do Polonii kanadyjskiej, chętnie zatem sięgają do ich dorobku, ale ważne miejsce przyznają także ogólnie literaturze w języku polskim powstającej poza krajem.

Numer podwójny „Frazy” (2003, nr 4–2004, nr 1) wpisuje się w przyjęty pod koniec lat dziewięćdziesiątych model, zgodnie z którym w piśmie zaczęto prezentować literatury narodowe (między innymi niemiecko-, francusko- i anglojęzyczną). Daje ciekawy, bo dwuczłonowy, anglo- i francuskojęzyczny obraz literatury kanadyjskiej. Dla porządku warto dodać, że kolejne numery przyniosły prezentację wielu mniej znanych literatur: łotewskiej, tureckiej, szwajcarskiej, retoromańskiej, portugalskiej, szwedzkiej, albańskiej, izraelskiej, bułgarskiej. Jak stwierdza Aleksander Madyda w opinii na temat „Frazy”, która ukazała się na stronie internetowej czasopisma: „[d]uża obecność literatur obcych (nie tylko przekłady poezji i prozy, ale także eseje, rozmowy, komentarze, szkice historyczno-literackie im poświęcone) na łamach »Frazy« nasunęła recenzentowi porównanie z »Literaturą na Świecie«” (www.fraza.univ.rzeszow.pl).

Przyjrzyjmy się bliżej spisowi treści całego dossier poświęconego literaturze kanadyjskiej:

Zawartość „Frazy” (2003, nr 4–2004, nr 1) pod kątem tematyki kanadyjskiej (spis treści)

LITERATURA KANADY

- A.J. Smith – *Samotna kraina*, przeł. D. Gutfeld
M. Dybowska – *Pieśni Inuitów w twórczości oralnej ludów arktycznych*
R. Gustafson – *W Jukonie*, przeł. M. Linke
E. Birney – *Lit. Kan.*, przeł. D. Gutfeld
A. Rzepa – *Kanada i literatura kanadyjska: postkolonialne dylematy*
K. Ożóg – *„Fraza” kanadyjska czy kanadyjska*
M. Waddington – *Ullice miasta*, przeł. T. Leszczuk
J. Newlove – *Jazda*, przeł. M. Linke
M. Laurence – *Kamienny anioł*, przeł. M. Chajęcki
A. Szumigalski – *Pożądanie*, przeł. U. Pokojaska
P. Lane – *Na tle niebieskozielonych zasłon*, przeł. M. Borodo
S. Moodie – *Nasz pierwszy dom i system pożyczania*, przeł. M. Chajęcki
D. Barbour – *Daphne we śnie; Dla Freda; Dla Robina Blasera; Dla Gwendolyn MacEwan*; Dla Toma Powy, Dla L.N.*, przeł. M. Buchholtz
D. Barbour – *Kondycja współczesnej anglojęzycznej poezji kanadyjskiej*, oprac. i przekład
D. Gutfeld i M. Linke
G. MacEwan – *Odkrycie*, przeł. P. Nowak
S. Scobie – *Berlin, Paryż*, przeł. M. Buchholtz

A. Munro – *Taniec szczęśliwych cieni*, przeł. K. Skąlecka
 R. Bringhurst – *Anegdota o kalamarnicy*, przeł. D. Gutfeld
 N. Bissoondath – *W tańcu*, przeł. A. Rzepa
 D. Brand – *Vi*, przeł. M. Linke
 M. Trafford – *Lekcja rysunku*, przeł. M. Buchholtz
 T. Findley – *Czarna robota*, przeł. K. Skąlecka
 P. Sadkowski – *O moje wygnanie: poezja Serge'a Patrice'a Thibodeau*
 S.P. Thibodeau – *Franz Kafka; Hector de Saint-Denys Garneau; Wygnanie I; Wygnanie II; Wygnanie III; Wygnanie IV (dziś rano śnieg); Mostecká; Pochwała odmowy*, przeł. P. Sadkowski
 P. Sadkowski – *Proza Dany'ego Laferrière'a*
 D. Laferriere – *Kronika łagodnego dryfowania, Kraj bez kapelusza*, przeł. P. Sadkowski
 Literatura dziecięca: B.H. Johnston – *Łazuś i Mniegonek*, przeł. M. Borodo
 J. Kogawa – *Ścieżka Noami*, przeł. I. Rama
 Sh. Fitch – *Śmierdząca prawda*, przeł. M. Buchholtz
 S. Ellis – *Siostry*, przeł. K. Skąlecka
 P. Yee – *Róże Śpiewają na Świeżym Śniegu*, przeł. M. Mrozek

* Prawidłowa forma nazwiska: MacEwen

W tabeli, którą roboczo podzieliłam na trzy części, znajdują się – zdecydowanie przeważające ilościowo – utwory należące do literatury anglojęzycznej, następnie utwory francuskojęzyczne i wreszcie kilka próbek z literatury dziecięcej. Jak informuje przypis, wyboru, opracowania i redakcji dokonała Mirosława Buchholz, kierownik Katedry Filologii Angielskiej w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, specjalistka w zakresie literatury kanadyjskiej i amerykańskiej od XIX do XXI wieku. Przyjęta anglistyczna perspektywa tłumaczyć może znaczną dominację ilościową dzieł anglojęzycznych, ale także stanowi gwarancję rzetelności i reprezentatywności w wyborze tekstów kanadyjskich. Dla niniejszej analizy ważniejsza jest jednak część francuskojęzyczna i ta – choć skromna – oferuje jednak próbkę twórczości dwóch ważnych postaci, których wybór w takiej, a nie innej konfiguracji wydaje się bardzo przemyślany i wykracza dalece poza ramy literatury quebeckiej. Pierwszy autor to Serge Patrice Thibodeau, francuskojęzyczny poeta rodem z Nowego Brunszwiku, reprezentant kultury akadyskiej, dla której językiem ekspresji jest, co prawda, język francuski, ale która wyraźnie odcina się od tego, co dzieje się w Quebecu. Drugi autor to znany nam już dobrze Dany Laferrière, czołowy przedstawiciel nurtu neoquebeckiego. Przekładu wyboru tekstów obu twórców dokonał Sadkowski, badacz literatury francuskiej i quebeckiej, specjalista w zakresie literatury migracyjnej, znany nam już jako tłumacz tekstów Robin. Jest on także autorem wprowadzenia do przetłumaczonych przez siebie tekstów. W notce *O moje wygnanie: poezja Serge'a Patrice'a Thibodeau*, poza informacjami biograficznymi i zarysem zawirowań historycznych, które spowodowały, że Akadyjczycy tworzą odrębną frankofońską kulturę w Ameryce Północnej, badacz pisze także: „Tłumaczona na wiele języków poezja mieszkającego w Montrealu Akadyjczyka, Serge'a

Patrice'a Thibodeau – kosmopolityczna, międzykulturowa, nie przestaje być dialogiem z tradycją naznaczoną mitem wygnania” (Sadkowski, 2003–2004: 104). Jak się wydaje, właśnie ów koncept wygnania to wspólny mianownik dla obu wybranych do tomu francuskojęzycznych autorów, Laferrière jest bowiem – o czym była już mowa w rozdziale piątym – czołowym przedstawicielem nurtu neoquebeckiego, który charakteryzuje dojmujące uczucie wygnania, tułaczki i wykorzenia. Na te aspekty „pisarstwa migracyjnego” zwraca uwagę także Sadkowski w krótkim tekście zatytułowanym *Proza Dany'ego Laferrière'a*, poprzedzającym przekład fragmentów *Kroniki łagodnego dryfowania* (tytuł oryginalny: *Chronique de la dérive douce*, 1994) oraz *Kraju bez kapelusza* (tytuł oryginalny: *Pays sans chapeau*, 1999). Co ważne, Laferrière pojawia się we „Frazie” jeszcze przed wydaniem pierwszego polskiego przekładu jego powieści, *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem* (2004), może to zatem stanowić swoisty wstęp i zachętę do zapoznania się z jego twórczością. Ponadto, o ile powieść *Pays sans chapeau* doczeka się w 2011 roku przekładu w wydawnictwie Karakter pod polskim tytułem *Kraj bez kapelusza*, o tyle *Kronika łagodnego dryfowania* – czyli zbiór trzystu sześćdziesięciu pięciu krótkich tekstów – polskim czytelnikom będzie znana jedynie z fragmentów opublikowanych we „Frazie”. Niewątpliwie fragmenty obu dzieł Laferrière'a uzupełniają się w niezwykle sposób. Po pierwsze, w *Kronice łagodnego dryfowania*, jak zauważa Sadkowski,

Laferrière odtwarza wrażenia i przeżycia z pierwszego roku spędzonego na emigracji w Montrealu. Bohater-narrator opowiada o powolnym procesie prowadzącym do całkowitego zagubienia w nowej rzeczywistości, poprzez akceptację i penetrację obcości, po odnalezienie nowej tożsamości w akcie twórczym, będącym owocem doświadczenia migracyjnego. (2003–2004: 111)

Czytelnik zostaje zatem skonfrontowany z opisem odczuć i poszukiwań imigranta, zgodnie z kanonicznym modelem pisarstwa migracyjnego: może prześledzić swoistą ewolucję bohatera w poszukiwaniu nowej tożsamości. Z kolei przekład fragmentów powieści *Kraj bez kapelusza* to odzwierciedlenie innego stanu ducha głównego bohatera i zarazem narratora całego cyklu powieściowego Laferrière'a, będącego jego *alter ego*. Informuje o tym także krótki tekst Sadkowskiego poprzedzający przekłady: „Bohater-narrator, tworząc powieść po raz pierwszy w ojczystym kraju, na nowo odkrywa swoją ambiwalentną więź z rodzimą kulturą, językiem kreolskim, haitańskimi wierzeniami i wyobrażeniami” (2003–2004: 112). Co ważne, wszystkie spolszczone teksty opatrzone zostały przypisami tłumacza, dotyczącymi między innymi niezrozumiałych dla polskiego czytelnika aluzji kulturowych. Dla przykładu podajmy, że w części poświęconej Thibodeau tłumacz przybliżył w przypisie postać Garneau, któremu poeta poświęcił jeden ze swoich wierszy. Z kolei w tekstach Laferrière'a wyjaśnia między

innymi zdarzenia związane z „Kryzysem październikowym” z 1970 roku, odkodowuje tytuły tekstów literackich (*Siostrzyczki Tremblaya*, *Biali Murzyni Ameryki* Pierre’a Vallières’a) oraz przybliża postać Mirona.

Niewątpliwie w obliczu przewagi ilościowej tekstów anglojęzycznych reprezentacja francuskojęzyczna wydaje się niewielka, a jeśli odrzucimy dodatkowo przekłady Akadyjczyka Thibodeau, okaże się skromna, ograniczając się jedynie do tekstów Laferrière’a. Z drugiej jednak strony, biorąc pod uwagę fakt, że od czasu wydania „Literatury na Świecie” poświęconego literaturze quebeckiej z roku 1984 nie była ona obecna szerzej, to znaczy z dodatkowym opisem czy komentarzem, w żadnym czasopiśmie literackim, a ponadto pamiętając, że od czasu wspomnianej publikacji minęły dwie dekady, jakże ważne dla literatury quebeckiej, uzupełnienie jej obrazu o postać emblematyczną, charakterystyczną dla reprezentatywnego nurtu, jakim jest literatura migracyjna, wydaje się wydarzeniem znaczącym.

Jak podkreśla recenzent czasopisma, cytowany wcześniej Madyda, odpowiednie i przemyślane decyzje wydawnicze to znak firmowy redaktorów „Frazy”, co – dodajmy – uwidacznia się także w przypadku wyborów dokonanych w numerze poświęconym Kanadzie:

„Fraza” to pismo długiego trwania, będące świadectwem osobistych pasji i zainteresowań tworzącego je grona redaktorów, współpracowników i stałych autorów, w wyborze tekstów posługujące się wyrobionym, latami praktyki redakcyjnej, krytycznej i literaturoznawczej, smakiem artystycznym, ponadpokoleniowym, otwartym na różnorodne języki ekspresji, propozycje estetyczne i światopoglądowe, eklektycznym i wielonurtowym, wolnym od pokus skandalizowania i naiwnego awangardyzmu, raczej prezentującym i opisującym współczesną literaturę i sztukę niż promującym jej wybrane modele. (on-line)

Literatura quebecka jako element większej układanki

Oprócz bytności na łamach czasopism literackich w ramach działów i całych numerów poświęconych literaturze narodowej autorzy rodem z Quebecu zagłosili także w kilku numerach czasopism zajmujących się twórczością literacką nieograniczoną ani do samej literatury obcej, ani – w wymiarze jeszcze węższym – do obszaru przynależnego danej literaturze narodowej.

Cytowana wcześniej Risterucci-Roudnicka zaproponowała podział czasopism literackich na te, które konfrontują literaturę rodzimą z literaturą obcą, oraz te, które w całości poświęcone są autorom i tekstom zagranicznym w przekładach (2008: 103). „Twórczość”, bo o niej najpierw wspomnimy, wpisuje się niewątpliwie w pierwszy model. Przypomnijmy, że jest to najstarszy magazyn literacki w Polsce, utworzony tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej i do 2010 roku wydawany przez Bibliotekę Narodową, a następnie przez Instytut

Książki. Głównym celem „Twórczości” jest publikacja dzieł literackich, które jeszcze nie ukazały się drukiem. Szczególnie ważną rolę odgrywa prezentacja polskiej prozy współczesnej. Ponadto czasopismo oferuje eseje poświęcone nie tylko literaturze polskiej, ale także literaturze światowej¹¹. Interesujący mnie numer czasopisma z 1978 roku (6/395), wpisuje się w opisane założenia: obok utworów quebeckich w przekładzie, o czym za chwilę, prezentuje wiersze Adama Ochwanowskiego i Marka Sołtysika, niepublikowane wcześniej opowiadania Sławomira Mrożka, fragment książki Tadeusza Drewnowskiego, zatytułowanej *Rzecz russowska* i przygotowywanej do druku w Wydawnictwie Literackim, esej Marka Zielińskiego na temat twórczości Adama Ważyka oraz tekst Jacka Woźniakowskiego na temat wyznaczników romantyzmu.

Część poświęcona poezji quebeckiej została w numerze wyraźnie wydzielona w dział zatytułowany *Ze współczesnych poetów Quebecu*, w którym znalazły się kolejno wiersze następujących poetów:

Tabela 9. Zawartość działu poświęconego w „Twórczości” poezji quebeckiej

Autor, tytuł	Przekład
G. Miron: <i>Quebecantropus</i> <i>Stulecie zimy</i> <i>Jednym mnogim zdaniem</i> <i>Sam i sama</i>	E. Stachura
J. Brault: *** [<i>Ze swoimi czterema wielbłędami...</i>] *** [<i>Z braku hałasu...</i>] *** [<i>Teraz oto jestem...</i>]	E. Stachura
F. Ouellette: <i>Zmartwychwstanie</i> <i>Pamięć</i>	J. Lisowski
M. Lalonde: <i>Matka ojczyzna</i>	J. Lisowski
J. Garcia: <i>Świadek</i> <i>W szpitalu</i>	J. Lisowski

Ów poetycki kącik uzupełniają przełożone na język polski opowiadania Ferrona: *Sąsiadka*, „*Bajki*”, *Dalszy ciąg Martyny*, *Gołąb i papuga*, wszystkie w przekładzie Anny Iwaszkiewiczowej. Można, rzecz jasna, jedynie domniemywać, ale, jak się wydaje, tak obszerne miejsce, jakie poświęcono interesującej nas poezji, opatrzonej zresztą określeniem „quebecka”, a nie ogólnie kanadyjska – co stanowi ważną zmianę w stosunku do wcześniejszych punktowych publikacji literatury z tamtego obszaru – to zasługa Lisowskiego, ówczesnego zastępcy redaktora

¹¹ Hasło „Twórczość”, w: Hutkiewicz, Lam, 2003.

naczelnego, a od roku 1980 redaktora naczelnego „Twórczości”, krytyka literackiego, tłumacza literatury francuskiej na język polski i polskiej na język francuski, nade wszystko tłumacza poezji i autora czterotomowej *Antologii poezji francuskiej*. O jego kluczowej dla czasopisma roli w dniu siedemdziesiątych urodzin Lisowskiego Henryk Bereza pisał tak:

Z udziału Jerzego Lisowskiego w dziejach „Twórczości” nie zdajemy sobie dobrze sprawy. Okoliczności szczególnie delikatnej natury utrudniają właściwe zrozumienie, jaka była rola Jerzego Lisowskiego w zespole „Twórczości” nie od roku 1980, gdy został – po Jarosławie Iwaszkiewiczem – redaktorem naczelnym pisma, lecz od roku 1954, gdy razem z Jarosławem Iwaszkiewiczem „Twórczość” obejmował. [...]

Jarosław Iwaszkiewicz stworzył „Twórczość” jakby wręcz od nowa, stworzył całkowicie po swojemu, zrobił to głową i rękami Jerzego Lisowskiego. Upatrując w nim swojego realizatora i kształtując od samego początku na następcę. („Twórczość”, 1998, nr 7)

Tłumacz doskonale dwujęzyczny, o imponującym dorobku przekładowym w obu językach, oraz niezwykle łącznik między kulturami, z pewnością dokonał przemyślanego wyboru wierszy, co zresztą potwierdza spis treści. Listę otwiera Miron – legenda quebeckiej sceny literackiej. Pozostali poeci, Brault, Ouellette i Michèle Lalonde, to także postacie z panteonu quebeckiej poezji, bez których trudno wyobrazić sobie reprezentatywny jej obraz. Jedynym zaskoczeniem może być obecność słynnego wiersza *Avec ses quatre dromadaires...*, który tak naprawdę nie jest autorstwa Braulta, o czym informuje spis treści, lecz Guillaume’a Apollinaire’a i ukazał się w jego zbiorze *Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée* (1911)¹². Wiersz ten pojawia się, obok słynnej angielskiej rymowanki o Humptym Dumptym¹³, jako motto w zbiorze poetyckim Braulta *L’en dessous l’admirable* (Montreal, 1975)¹⁴. Trudno dziś dociekać: być może tłumacz, nie znając wiersza Apollinaire’a, przypisał jego autorstwo quebeckiemu poecie.

Listę uzupełnia wycinek twórczości Juana Garcii, pochodzącego z Maroka poety, który, mimo iż został uhonorowany tak ważnymi nagrodami, jak „Études françaises” w roku 1971 oraz „Alain-Grandbois” w 1990 roku, pozostaje jednym z mniej znanych quebeckich twórców, o czym świadczyć może na przykład jego skromna obecność na kartach opracowań dotyczących historii literatury

¹² Wiersz ten znany jest w wersji polskiej w przekładzie Artura Międzyrzeckiego pod tytułem *Dromader* („Wiodąc swe cztery dromadery, / Pedro z Alfarrubejry rodem / Świata podziwiać mógł urodę. / Dzieliłbym z nim ten podziw szczerzy, / Gdybym miał cztery dromadery”) i ukazał się w zbiorze *Zwierzyńiec albo świata Orfeusza* (Wydawnictwo Literackie, 1963).

¹³ “Humpty Dumpty sat on a wall / Humpty Dumpty had a great fall / All the king’s horses and all the king’s men / Couldn’t put Humpty Dumpty together again”.

¹⁴ Można go także odnaleźć w zbiorze Jacques’a Braulta *Poèmes* (Montréal 2000, s. 221).

quebeckiej. Po części wynika to zapewne z charakteru poezji Garcii, który pisał najczęściej aleksandrynem, sytuując się tym samym w opozycji do powszechnie panującego wówczas formalizmu. Tematyka jego wierszy, silnie przesiąknięta religijnością i licznymi odwołaniami do Boga, także nie sprzyjała popularności w mocno zlaicyzowanym Quebecu. Wybór Garcii, poety ważnego, acz nieznanego szerzej publiczności, przywodzi na myśl założenie, jakie przyświecało Lisowskiemu podczas komponowania jego monumentalnej *Antologii poezji francuskiej*: oprócz utworów należących do kanonu zawarł on w niej także zapomniane perełki, dając polskiemu czytelnikowi możliwość zapoznania się z twórcami cennymi, lecz niekoniecznie powszechnie znanymi. Podobna inicjatywa zdawała się przyświecać autorom wyboru do dossier „Ze współczesnych poetów Quebecu”, które wpisało się tym samym w założenia programowe samej „Twórczości” jako czasopisma sięgającego po to, co nowe, szerzej nieznanie i jednocześnie warte wypromowania.

Swoistą nobilitacją poezji quebeckiej, poza samym faktem publikacji w „Twórczości”, piśmie opiniotwórczym i ważnym, jest także wybór tłumaczy. Wspomniany już wcześniej Lisowski to jeden z wybitnych tłumaczy z języka francuskiego i na język francuski, który nie boi się rozwiązań translatorskich dość swobodnie odnoszących się do oryginału, ale który – o czym pisał Piotr Kuncewicz po opublikowaniu pierwszego tomu *Antologii poezji francuskiej* – potrafi jednocześnie oddać w pełni styl i ducha tekstu wyjściowego (1967: on-line)¹⁵. Edwarda Stachury, drugiego tłumacza utworów w dziale poświęconym poezji quebeckiej, przedstawiać nie trzeba. Dość przypomnieć, że owiany legendą poeta pierwsze lata życia spędził wraz z rodzicami we Francji, a jego dwujęzyczność zaowocowała między innymi wyborem studiów romanistycznych w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, które zresztą po wielu perturbacjach ukończył z dużym opóźnieniem w Uniwersytecie Warszawskim. W kwestii działalności przekładowej Stachury warto dodać, że o ile tłumaczył dużo i chętnie (już na studiach przełożył *Spleen paryski* Charles’a Baudelaire’a, później ochoczo sięgał po wiersze innych francuskich poetów), to często traktował przekładane teksty z dużą swobodą. Świadczyć o tym może zażarta polemika między Stachurą a Baterowiczem na łamach „Literatury na Świecie” (1974, nr 11) po publikacji *Antologii osobistej* Jorge Luisa Borgesa w Wydawnictwie Literackim w 1974 roku, w której Baterowicz zarzucał autorowi *Calej jaskrawości* zbyt dużą swobodę w tłumaczeniu tekstów wymagających spójności, wiernego oddania klimatu utworu i doboru słownictwa jak najbliższego znaczeniowo oryginałowi.

Przejdźmy teraz do teatru quebeckiego, którym zainteresował się z kolei miesięcznik „Dialog”, poświęcony dramaturgii współczesnej, teatralnej, filmowej, radiowej oraz telewizyjnej. Pismo założone zostało w 1956 roku przez Adama Tarna,

¹⁵ „[a]le trzeba dodać, że czytelnik francuskiego nie znający nic na tym nie traci, bo jeśli nawet Lisowski od oryginału odbiega, to po to jedynie, aby dać zgodny z nim co do stylu, ducha i jakości odpowiednik”.

dramatopisarza i tłumacza, który kierował nim do 1968 roku. Na stronie internetowej periodyku jego twórcy następująco przedstawiają misję, jaka im przyświeca:

Podstawowym zadaniem pisma była i jest publikacja tekstów dramatycznych. W każdym numerze miesięcznika od prawie pięćdziesięciu lat ukazują się co najmniej jedna polska sztuka lub scenariusz. Drukujemy także starannie wybrane tłumaczenia najciekawszych współczesnych sztuk obcojęzycznych. W sumie uzbierało się już prawie dwa tysiące dzieł dramatycznych, co jest, jak się zdaje, wynikiem bez precedensu w światowym piśmiennictwie teatralnym. Sztukom towarzyszą na łamach Dialogu eseje, rozmowy redakcyjne, felietony, szczegółowe prezentacje sylwetek dramatopisarzy a także informacje o życiu współczesnego teatru. (www.dialog.waw.pl)

Quebecki teatr zaistniał na łamach „Dialogu” czterokrotnie. Najpierw w 1979 roku (nr 2), kiedy to opublikowano dramat Gratiena Gélinaasa *Sami porządni ludzie* (tytuł oryginalny: *Bousille et les justes*) w przekładzie Lisowskiego i Marty Skibniewskiej. Pismo powróciło do quebeckiego teatru w sierpniu 1990 roku (nr 8), publikując *Siostrzyczki* (tytuł oryginalny: *Les Belles-sœurs*) Tremblaya, oraz w listopadzie 1994 roku (nr 11) wraz z tekstem *W najlepszej wierze* (tytuł oryginalny: *Le vrai monde ?*), także autorstwa Tremblaya. Przekładu obu sztuk dokonał Kwaterko. Najnowszą publikacją jest przekład sztuki *Pogorzelisko* (tytuł oryginalny: *Incendies*) Wajdiego Mouawada (wersja polska: Tomasz Swoboda) w kwietniu 2012 roku (nr 4).

Na szczególną uwagę zasługuje wspomniana dbałość w doborze drukowanych tekstów, także tych, które ukazują się w „Dialogu” w przekładzie. Pierwszy z przetłumaczonych na język polski utworów, *Bousille et les justes* (1959), jedna z bardziej znanych sztuk Gélinaasa, którą wystawiono ponad siedemset razy, to ostra satyra na wiejskich mieszkańców Quebecu, bardzo ograniczonych, skupionych na sobie, a zarazem przekonanych, że są dobrymi katolikami. Sam Gélinaas, prawdziwy człowiek-orkiestra, czyli dramaturg, reżyser, producent i aktor w jednej osobie, uznawany jest za ojca współczesnej dramaturgii i kinematografii quebeckiej. Szczególnie zapisał się w pamięci Quebeczyków kreacją postaci Fridolina, która od 1937 roku pojawiała się na antenie radiowej, komentując w prześmiewczy sposób codzienne wydarzenia, by następnie przenieść się na deski teatru Monument national, gdzie do roku 1946 rokrocznie wystawiano cykl *Fridolinades*. Wśród wielu podjętych przez Gélinaasa działań warto przytoczyć stworzenie w 1958 roku Comédie Canadienne, teatru, którego głównym zadaniem miała być promocja franko-kanadyjskiego teatru i, co za tym idzie, wprowadzenie tematu tożsamości narodowej w krąg sztuki scenicznej.

Trzeba powiedzieć, że późniejsi autorzy dramatyczni, wśród nich Tremblay, będą mu wiele zawdzięczać, bowiem to on jako pierwszy zerwał z dotychczasową wizją bardzo francuskiego, w znaczeniu: heksagonalnego, teatru we francuskojęzycznej Kanadzie. Dwa później publikowane w „Dialogu” quebeckie teksty

dramatyczne autorstwa Tremblaya wchodzą w niezwykły, *nomen omen*, dialog ze sztuką *Sami porządni ludzie* Gélina, po pierwsze, świadcząc, o prawdziwym przełomie w quebeckim teatrze, zaznaczonym między innymi przez pojawienie się na deskach teatralnych *joual*, o czym pisałam szerzej w rozdziale siódmym, po drugie zaś, podejmując podobne w gruncie rzeczy tematy. Ponadto publikacja *Siostrzyczek* w roku 1990 (nr 8/407) uzupełniona zostanie o niezwykle pouczającą dla polskiego czytelnika wykład *Dramaturgia Michela Tremblaya*, który Robert Spikler wygłosił rok wcześniej w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Warszawskiego i który „Dialog” zdecydował się opublikować w przekładzie Adama Stepnowskiego. Tekst ten to doskonałe wprowadzenie i zaproszenie do zapoznania się z twórczością quebeckiego pisarza. Badacz zarysowuje okoliczności powstania sztuki *Siostrzyczki* i całego cyklu pod tym samym tytułem, opisuje także pozostałe składające się na niego teksty. Kończy swój przegląd szerszą analizą sztuki *Le vrai monde ?*, która zagrości na łamach *Dialogu* cztery lata później. Zaznacza także wyraźnie powiązania między dramaturgią Tremblaya a pisarstwem Gélina. Tym samym tworzy się ciekawy i spójny łańcuch powiązań między trzema spolszczonymi sztukami.

Cytowany wcześniej numer 11 (458) „Dialogu” z polskim przekładem *Le vrai monde ?* ukazał się w zwiększonej objętości, o czym informuje notka na początku pisma, dzięki wsparciu finansowemu Ambasady Kanadyjskiej w Warszawie. Oprócz przekładu sztuki Tremblaya zawiera także tekst zatytułowany *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwa natura miłości* (przekład: Marta Gil-Gilewska). Autor dramatu, Brad Fraser, to uznany anglojęzyczny pisarz kanadyjski. Ponadto czytelnik odnajdzie w numerze spolszczoną wersję eseju Lorraine Hébert *Dramaturgia w Québecu* (przekład: Ariadna Lewańska), który w znaczący sposób uzupełnia wiedzę na temat nowych tendencji w quebeckim teatrze.

Z kolei opublikowany w numerze 4/2012 tekst *Pogorzeliska* Mouawada –mieszkającego w Montrealu Libańczyka – pozwala polskiemu czytelnikowi na zaznajomienie się z ciekawą twórczością tego przedstawiciela nurtu neoquebeckiego w teatrze. Przekład wzbogacony został o obszerne wprowadzenie do jego teatralnej działalności, łączącej dramatopisarstwo oraz reżyserię, o czym przystępnie pisze Georges Banu. Poza tym czytelnik ma możliwość poznania dramatycznych losów autora przełożonej sztuki, poczynwszy od naznaczonego wojennymi doświadczeniami dzieciństwa spędzonego w Bejrucie, poprzez trudne emocje związane z emigracją, najpierw do Francji, a później do Quebecu, wiążące się z tym doświadczające poczucie braku własnej ojczyzny, aż po teatralną ścieżkę i pracę po obu stronach Atlantyku. Losy Mouawada to ilustracja drogi przebytej również przez wielu innych twórców neoquebeckich, którzy na miejsce zamieszkania i tworzenia wybrali „daleką północ migracji” (Giguère, 2001: 52). W kontekście polskiej listy przekładów literatury quebeckiej wybór tego właśnie autora wydaje się ważny o tyle, że uzupełnia ogład prozy należącej do nurtu *écritures migrantes* o uka-

zaną za pomocą formy teatralnej tematykę naznaczenia przeszłością¹⁶. Część poświęconą Mouawadowi zamyka esej o powstałym na kanwie sztuki filmie *Pogorzelisko* Denisa Villeneuve'a z 2010 roku, do którego scenariusz, na podstawie własnego tekstu, współtworzył sam dramaturg.

Poza dbałością o dobór publikowanych sztuk teatralnych „Dialog” charakteryzuje także wysoka jakość tłumaczeń, czego gwarancją jest przede wszystkim dobór tłumaczy. Sztuka Gélinaśa przełożona została przez Lisowskiego wsparte go siłami Skibniewskiej, Tremblay znalazł tłumacza w osobie Kwaterki, o którego zasługach pisałam już w rozdziale poświęconym polskim przekładom autora *Siostrzyczek*, natomiast Mouawad zaistniał w Polsce dzięki Swobodzie, badaczowi literatury francuskiej i uznanemu tłumaczowi, mającemu na swoim koncie przekłady między innymi Baudelaire'a, Gérarda de Nerval, Michela Foucaulta, Jeana-Paula Sartre'a, Michela Leirisa, Rogera Caillois, Georges'a Bataille'a.

Przekładowe perełki

Na koniec wspomnieć trzeba o kilku cennych inicjatywach, które doprowadziły do przekładu i druku ważnych quebeckich tekstów niemających szans na to, by ukazać się w innej formie. Przede wszystkim chodzi o polskie przekłady utworów Robin, szerzej opisane w rozdziale szóstym. W „Midraszu” (2000, nr 9/41) ukazało się opowiadanie ze zbioru *L'immense fatigue des pierres* pod tytułem *Gratok. Język życia i język śmierci* (przekład: Bella Szwarzman-Czarnoty). Także w „Midraszu” (2001, nr 3/47) i także w przekładzie Szwarzman-Czarnoty opublikowano fragment książki Robin *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre* (polski tytuł opublikowanego fragmentu: *Krótko mówiąc, mój ojciec zupełnie nic nie wiedział o naszym pochodzeniu*).

Jak podaje strona internetowa pisma,

„Midrasz” to żydowskie czasopismo społeczno-kulturalne w języku polskim, wydawane od kwietnia 1997 roku, skierowane do wszystkich zainteresowanych życiem Żydów w Polsce i na świecie.

Piszemy o żydowskiej historii, tradycji, tożsamości, o judaizmie, dialogu chrześcijańsko-żydowskim, o książce, filmie i muzyce, o polityce, Izraelu i tym wszystkim, co ważne jest dla Żydów żyjących w diasporze. Eseje, polemiki, reportaże, wywiady, recenzje, teksty literackie – „Midrasz”

¹⁶ Można ubolewać, że wciąż nie została przełożona na język polski proza Mouawada, na przykład jego pierwsza powieść, *Visage retrouvé* (2002), którą zaczął pisać w wieku siedemnastu lat, a ukończył piętnaście lat później. Na kanwie wątków autobiograficznych autor ukazuje w niej dobitnie wachlarz typowych tematów, charakterystycznych także dla pisarstwa migracyjnego w Quebecu, takich jak ból wygnania, uczucie straty po opuszczeniu ojczyzny, wyobcowanie i brak przynależności do wspólnoty (por. Gareau, 2010: 109).

to najlepsze źródło informacji o żydowskim dziedzictwie i współczesności.
(www.midrasz.pl)

Szwarcman-Czarnota to uznana tłumaczka, dokonująca przekładów z języka francuskiego, rosyjskiego i jidysz, mająca na swoim koncie imponującą liczbę tłumaczeń. To także znawczyni tematyki żydowskiej, zwłaszcza tematu dotyczącego kobiet żydowskich, któremu poświęciła opracowanie: *Cenniejsze niż perły. Portrety kobiet żydowskich* (2010).

Ostatni opublikowany dotychczas w Polsce tekst Robin to opowiadanie ze zbioru *L'immense fatigue des pierres* (1996) zatytułowane *Nieznany dybuk* (tytuł oryginalny: *Le dibbouk inconnu*), które ukazało się w „Kwartalniku Literackim TEKA” (2005/2006, nr 5–6). O misji pisma jego redaktorzy piszą na stronie internetowej następująco:

TEKA niech będzie kwartalnikiem; spośród programowych założeń to wydaje się nam najważniejsze, ba, w sytuacji polskiego rynku wydawniczego takie założenie jest karkołomne – już samo istnienie pisma literackiego zdawać się może czymś osobliwym. Osobliwym, zaznaczmy, co najmniej w dwójnasób – raz, że sytuacja ekonomiczna ogranicza inicjatywy wydawnicze, dwa – co zakrawa na łatwy paradoks – że wciąż ukazuje się wiele czasopism, co więcej – powstają nowe.

TEKA ma być kwartalnikiem; literackim. Nasza niechęć do programowych deklaracji jest, przyznajemy, aktem otwartości (być może zbytnej), którą my wolimy nazywać rozsądkiem. Rozsądek właśnie, z którego płynie uznanie tradycji tego typu czasopism, nie pozwala nam ograniczać się tylko do literatury.

TEKA jest kwartalnikiem literackim, który istnienie swoje zawdzięcza Uniwersytetowi Mikołaja Kopernika. (www.teka.website.pl)

W interesującym nas numerze „TEKI” wspólnym mianownikiem jest literatura krążąca wokół kwestii żydowskich, czy to za sprawą tematyki, czy też poprzez pochodzenie autorów. Pierwszy dział poświęcono Leopoldowi von Sacher-Masochowi, pisarzowi urodzonemu we Lwowie, którego bogaty dorobek nie jest szerzej znany w Polsce. W zasadzie jedyną pozycją pisarza przetłumaczoną na język polski jeszcze przed wojną jest *Venus im Pelz* (tytuł polski: *Wenus w futrze*), minipowieść ciesząca się swego czasu wielką sławą, głównie za sprawą śmiałej erotycznej tematyki. Szerzej perypetie twórczości Sacher-Masocha przedstawia na końcu działu tłumacz publikowanych w „TECE” utworów, Radosław Sioma, ukrywający się pod pseudonimem Piotr Niewiadomski. Drugi dział to zbiór tekstów prozatorskich oraz poetyckich, objętych wspólnym tytułem „Po polsku w Izraelu”. Kolejna część poświęcona została poezji.

Opowiadanie Robin stanowi natomiast część działu poświęconego prozie. Przekładu *Nieznanego dybuka* dokonał opisywany już w tym rozdziale Sadkowski, badacz i propagator literatury neoquebeckiej. Co ważne, przekładowi towarzyszy krótka notka biobibliograficzna pisarki, określająca geograficznie jej pocho-

dzenie jako polskie oraz przedstawiająca pokrótce charakterystykę jej pisarstwa. Ponadto czytelnik zainteresowany twórczością autorki *La Québécoise* dowie się o opublikowanych wcześniej dwóch tekstach w przekładzie Szwarzman-Czarnoty.

Skromną listę pojedynczych publikacji quebeckich utworów lub ich fragmentów zamyka nowela Monique LaRue *Geometra i nawigator*, opublikowany w numerze 17 (2/2008) w ogólnopolskim czasopiśmie naukowym „ER(R)GO” w przekładzie Krzysztofa Jarosza. „ER(R)GO” to periodyk wydawany przez Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Śląskiego, a jego profil merytoryczny strona internetowa wydawnictwa opisuje następująco:

Periodyk poświęcony jest przede wszystkim refleksji nad wytworami kultury współczesnej – także kultury popularnej – ze szczególnym naciskiem na zagadnienia teoretyczne i w najszerszym sensie z teorią związane. Tematyka obejmuje analizę zjawisk, dzieł, procesów kulturowych i literackich oraz ich uwarunkowań, analizę kontekstów je określających, zagadnienia metodologii badań literaturoznawczych i kulturoznawczych, analizę współczesnych tendencji w kulturze i ich założeń myślowych, zmiany paradygmatów teoretycznych i metodologicznych, analizę etycznych i aksjologicznych uwikłań prądów oraz zjawisk kulturowych i literackich, syntezy teoretycznoliterackie i kulturoznawcze, związki literatury z filozofią i innymi naukami. Istotny nacisk kładzie się na zagadnienia teoretycznoliterackie, przy czym literatura postrzegana jest w jej powiązaniach z kontekstami i procesami ogólnokulturowymi. Zadaniem pisma jest wypełnienie niszy między periodykami literaturoznawczymi i kulturoznawczymi oraz umożliwienie spotkania tych dwóch szerokich dziedzin w jednej przestrzeni czytelniczej. Ogólny tenor pisma należy określić jako interdyscyplinarny. (www.errgo.us.edu.pl)

Warto dodać, że wśród stałych działów periodyku ważne miejsce zajmuje dział „Przekłady”, mieszczący – jak podaje cytowana wyżej strona internetowa – „jeden lub dwa ważne teksty obcojęzyczne w tłumaczeniu polskim”.

W zasadzie wszystkie wymienione utwory łączy jedno: postać uznanego tłumacza, będącego jednocześnie propagatorem literatury czy twórczości danego autora, słowem, figura przywoływanego już w pierwszym rozdziale *consacrant consacré*, bez którego zaangażowania, uporu, a przede wszystkim pasji i kompetencji, nie można byłoby liczyć na ukazanie się częstokroć cennych, uznanych w literaturze wyjściowej i ważnych dla historii literatury tekstów w polskim przekładzie.

Podsumowanie

Przegląd utworów opublikowanych w wymienionych czasopismach pokazuje, że mamy do czynienia ze zbiorem reprezentatywnym, który wpisuje się w pełni w postulowany przez Risterucci-Roudnicki obraz: „Czasopisma, które sta-

nowią odzwierciedlenie aktualnej krytyki, dostarczają szerokiego materiału dla każdego, kto będzie miał ochotę na zapoznanie się ze zmieniającymi się obrazami innego, w odniesieniu do czasu, który przysłania i odkrywa idoli, nie pozwalając im, by stali się posągami” (2008: 108). Zaznaczyć trzeba, że najczęściej po czasopiśmie literackie sięgają czytelnicy o ugruntowanej już wiedzy z dziedziny literatury. Potwierdzają tę tezę słowa Semujangi: „[c]zasopismo literackie jest produktem skierowanym do specjalistów, po to, by albo zaprzeczyć słuszności dominacji danej kultury i tym samym doprowadzić do uznania nowych kategorii estetycznych, lub też po to, by dokonać obserwacji ewolucji poetyckiej” (1991: 4). Z drugiej strony czasopismo literackie w przypadku przekładu literatury obcej staje się niejednokrotnie jedynym możliwym kanałem dystrybucji dla nieznanej szerzej kultury, a za taką może uchodzić w Polsce literatura quebecka.

Warto także wspomnieć o specyfice czasopisma literackiego, polegającej na tym, że teksty *stricte* literackie stanowią z pewnością ważną jakościowo część spisu treści, ale uzupełnione są zawsze o teksty krytyczne, które pod względem ilościowym przeważają wręcz nad analizowanymi dziełami czy fragmentami dzieł literackich. Tym samym wybór krytyków wypowiadających się na łamach czasopisma ma znaczenie pierwszorzędne dla kształtu całości danego numeru czasopisma, a co za tym idzie, dla obrazu literatury wyjściowej, jaki otrzyma czytelnik przekładów.

Do tej pory jedynym czasopismem, które całe wydanie poświęciło literaturze quebeckiej, jest „Literatura na Świecie” (1984, nr 7). Od czasu jego publikacji minęło ponad trzydzieści lat, co powoduje, że przedstawiony w nim obraz literatury quebeckiej, choć z pewnością przemyślany i spójny, uległ już znacznemu przedawnieniu. Zbiór odnosi się głównie do kwestii tożsamościowych i przemian, jakie miały miejsce w literaturze prowincji w latach siedemdziesiątych XX wieku (kluczowy w tym numerze tekst Ferrona, *Konfitury z pigwy*, pochodzi z 1972 roku). Ma to swoje uzasadnienie: redakcja czasopisma stawia sobie bowiem najwyraźniej za cel ukazanie tego, co nowe, ale jednocześnie już w jakiś sposób uznane i opisane. Można tu zatem mówić o pewnym przesunięciu czasowym, swoistym opóźnieniu w stosunku do tego, co dzieje się w kulturze wyjściowej. Pamiętajmy, że dany numer stanowi zwierciadło obrazu literatury w danym momencie, starzeje się jednak dość szybko. Jest wypadkową opinii krytyków, tendencji drogich redaktorowi i możliwości wydawniczych. Jak pisze Aron, „[n]a czasopismo składają się kapitał, role, pośrednicy, wzajemne zależności” (2008: on-line). Stanowi ono zatem doskonałe wprowadzenie do danej literatury, zdaje sprawę z nurtów ważnych w danym okresie, ale jednocześnie powinno odzwierciedlać zmiany zachodzące w procesach historycznoliterackich. Czasopismo literackie spełni zatem swoją rolę tylko wtedy, gdy sięgnie co pewien czas do zasobów wybranej literatury po to, by zaktualizować jej obraz w oczach odbiorców kultury przyjmującej. Tym bardziej cieszy zatem informacja o przygotowywanym kolejnym numerze „Literatury na Świecie”, który ukaże się w 2016 roku i z pewnością zda sprawę z nowszych tendencji właściwych literaturze rodem z Quebecu.

Posłowie

Każdy przekład powstaje z myślą o tych, którzy rozumieją tylko swój język ojczysty, powstaje tylko dla nich, co zbyt często umyka uwadze krytyka.

(De Vigny, w: D'Hulst, 1990: 94)

Zgodnie z planem zarysowanym w przedmowie do niniejszej pracy podjęłam próbę realizacji dwóch celów. Z jednej strony chodziło o kompleksowe przedstawienie wszystkich polskich przekładów literatury quebeckiej i wpisanie ich jednocześnie w szerszy kontekst historycznoliteracki, by przybliżyć polskiemu czytelnikowi dzieła mu nieznane. Przyświecała mi myśl, którą Małgorzata Gaszyńska-Magiera wyraziła następująco:

Krytyk piszący o dziele przełożonym nie tylko objaśnia zamierzenia pisarza, ale także przybliża odbiorcy istotne elementy obcego systemu kulturowego, które stanowią o genezie utworu. Analiza przekładów krytycznych może się zatem przyczynić do rekonstrukcji stanu wiedzy o kręgu kulturowym, z którego pochodzi pisarz, w danym momencie historycznym. (2011: 101)

Z drugiej strony moją intencją było uwypuklenie najważniejszych zagadnień związanych z przekładem literackim, charakterystycznych dla wybranego korpusu, a jednocześnie symptomatycznych dla ogółu działań przekładowych. Aby jak najpełniej opisać oba pola badawcze, rozpoczęłam opis literatury rodem z Quebecu w Polsce od krótkiego przedstawienia spisu przełożonych dzieł, z jednoczesną refleksją na temat prawdopodobnych motywów, jakimi kierowali się wydawcy przy wyborze utworów. Analiza listy przekładów pokazała, że – podobnie jak w przypadku innych literatur – ważnym czynnikiem jest przyznanie danemu dziełu licznych nagród literackich oraz jego międzynarodowa sława mierzona przekładami na różne języki. Dodatkowo w przypadku literatury quebeckiej nie bez znaczenia okazuje się także swoista konsekracja przez paryską krytykę. Szczęśliwie wybory dokonywane przez wydawców, w dużej mierze na podstawie wyżej wspomnianych motywów, doprowadziły do opublikowania wielu kluczowych w historii literatury pozycji, choć lista wciąż jest niekompletna, mimo widocznego od początku XXI wieku ożywienia. Wśród przetłumaczonych

dziel wiele jest takich, które doczekały się przekładu dzięki badaczom, a jednocześnie osobom parającym się tłumaczeniem, ambasadorom literatury obcej, zdeteterminowanym, by doprowadzić do wydania wybranego przez siebie i przełożonego dzieła. Jak słusznie zauważył Ryszard Kapuściński,

zadania tłumacza nie ograniczają się dziś do przełożenia tekstu na inny tekst, z jednego języka na drugi. [...] Bo tłumacz to także ktoś jak agent literacki czy wręcz ambasador danego autora, a często i entuzjasta jego twórczości, ktoś, kto proponuje i poleca ją wydawcom, zwraca na nią uwagę miejscowych mediów, pisze recenzje i rekomendacje. To – szerzej – znawca i krytyk literatury, do której należą „jego” autorzy. (2007: 13)

Na zagadnienie wyboru tekstów do przekładu i następnie na kwestię sposobu wprowadzenia ich na rynek wydawniczy w kulturze docelowej warto jednocześnie spojrzeć przez pryzmat paratekstów, co szerzej opisuję w rozdziale drugim niniejszej książki, analizując kolejno takie parateksty jak: tytuł, okładka, teksty na niej umieszczone, zwłaszcza na czwartej stronie, przedmowy i posłowia; ponadto zagadnienie specyfiki wydawnictwa, w którym ukazuje się dany przekład. Wszystkie te elementy, na których kształt niebagatelny wpływ ma wydawca jako ostateczna instancja decyzyjna, kształtują w dużej mierze pierwszy obraz dzieła literackiego, jaki czytelnik może stworzyć sobie jeszcze przed właściwą lekturą. Analiza paratekstów polskich przekładów literatury quebeckiej wykazała, że wpisują się one w ogólną tendencję: coraz większy wpływ na to, jaki kształt ma książka i w jakiej formie dotrze do czytelnika, ma aspekt merkantylny.

Po zarysowaniu problematyki wyboru tłumaczonych dzieł i instrumentów kształtujących obraz obcej literatury w kulturze docelowej, w trzecim rozdziale, poświęconym *Marii Chapdelaine* Louisa Hémona – jedynej powieści, jaka doczekała się serii przekładowej – skupiłam się na kwestii wyborów translatorskich zarówno w obrębie warstwy językowej, jak i kulturowej dzieła literackiego. Oba przekłady dzieli niemal stulecie, co miało ogromny wpływ na ich kształt. O ile pierwszy tłumacz, Stefan Godlewski, dość mocno naturalizuje tekst, usuwając z oryginału wszystko to, co obce, i poważnie ingeruje w oryginał, o tyle druga tłumaczka, Kinga Rydzewska, tłumaczy dużo wierniej, zaskakując jednak jednocześnie wieloma rozwiązaniami, które nie świadczą o chęci przybliżenia polskiemu czytelnikowi tego, co obce. Wydaje się, iż na stworzony przez nią przekład bardzo duży wpływ ma profil wydawnictwa: być może tłumaczka starała się dopasować dzieło do uprzednich założeń wydawcy. Powyższa analiza ukazała ponadto niezwykle ważną rolę tłumacza w przekazaniu autorskiej wizji w języku docelowym.

Tłumacz to także główny bohater czwartego rozdziału, w którym poszukiwałam pozytywnych śladów jego obecności w czterech powieściach ważnych dla ewolucji tego gatunku w Quebecu: *Życie za śmierć* Yves'a Thériaulta, *Pierwsza*

zima w życiu Emanuela Marie-Claire Blais, *Kamouraska* Anne Hébert i *Dziewczynka, która za bardzo lubiła zapalki* Gaétana Soucy'ego. Pomijając kilka niezręczności obecnych w trzeciej z wymienionych powieści, wszystkie tłumaczenia zasługują na szczególną uwagę, potwierdzają bowiem tezę, że dobry tłumacz niekoniecznie musi być niewidoczny, a rola tłumacza tekstu literackiego jako drugiego autora sprowadza się do twórczej pracy, oczywiście w granicach swobody wyznaczonych przez oryginał.

Ogromna odpowiedzialność ciąży również na tłumaczach podejmujących trud przełożenia na inny język i wprowadzenia do innej kultury niezwykle ciekawej, a jednocześnie złożonej literatury migracyjnej (*écritures migrantes*), w której do głosu dochodzi wielość kultur i odniesień literackich. W rozdziale piątym, poświęconym polskim przekładom trzech powieści Dany'ego Laferrière'a, neoquebeckiego pisarza pochodzącego z Haiti, wskazałam, jak wielość kodów kulturowych, zawierająca się między innymi w licznych odniesieniach intertekstualnych, przekłada się na możliwość pełnego przetłumaczenia obcego tekstu. W tym wypadku, jak w żadnym innym, daje się zauważyć rola przekładu, którą Agnieszka Adamowicz-Pośpiech kreśli następująco:

Nie zapominając o mozołnym trudzie poszukiwania *le mot juste* dla poszczególnych jednostek językowych oryginału, ostatecznie tłumaczenie jawi się jako intrygująca próba rozwikłania zagadki semantycznej utworu oraz pasjonujące tropienie jego literackich powiązań. (2013: 232)

Owo tropienie literackich powiązań staje się niezwykle ciekawe, a jednocześnie zaskakujące w przypadku przełożonych na język polski tekstów Régine Robin, urodzonej w Paryżu Żydówki polskiego pochodzenia, która należy do ważniejszych postaci nurtu neoquebeckiego. Autorka poprzez swe ulubione tematy: pracę pamięci i proces poszukiwania tożsamości, wraca do Polski, a ściślej do Kałuszyna, miejsca pochodzenia swych przodków, przedwojennego sztetlu unicestwionego przez wojnę. Literackie teksty Robin stanowią w rozdziale szóstym przyczynek do refleksji nad czasoprzestrzenią oryginału i przekładu, czyli pojęciem upowszechnionym na gruncie polskim przez Bożenę Tokarz, oraz nad tym, jak to, co z pozoru bliskie i znane, daje się zauważyć – dzięki przetłumaczonemu na język docelowy tekstowi – w zupełnie nowym świetle. Co ważne, w tak zarysowanym kontekście uwidacznia się także ważna rola samego czytelnika, przed którym staje trudne zadanie spojrzenia na własną kulturę oczami Innego.

Ella Bragińska opisuje przekład literacki, odnosząc się do geometrycznej wizji koła nałożonego na kwadrat. Niezależnie od tego, czy oryginał zobrazujemy jako koło, a przekład jako kwadrat, czy odwrotnie, ważne będzie to, co stanowi powierzchnię wspólną dla obu figur. Obszar ten symbolizuje nienaruszalność formy i treści, natomiast to, co znajduje się poza polem wspólnym, stanowi pole manewru tłumacza (za: Orzeszek, 2012: 409). Podobne zjawisko daje się zauwa-

żyć w polskich tłumaczeniach sztuk teatralnych Michela Tremblaya, w których pełnoprawnym bohaterem staje się sam język używany przez postacie, czyli joul – socjolekt typowy dla robotniczych dzielnic Montrealu. W rozdziale siódmym, traktującym o trzech polskich wersjach Tremblayowskich tekstów dramatycznych, kolejno *Siostrzyczkach* i *W najlepszej wierze* w przekładzie Józefa Kwaterki oraz *5 razy Albertyna* w przekładzie Jacka Mulczyka-Skarżyńskiego, pokazałam, jak trudne zadanie stoi przed tłumaczem, który musi właściwie zinterpretować obecność danej odmiany języka w dziele literackim, a następnie wybrać odpowiednią strategię tłumaczeniową tak, by znaleźć równowagę między naturalizacją tekstu i odarciem go z wszelkich obcych akcentów a właściwym oddaniem intencji autora przy jednoczesnej nienadmiernej egzotyce. Wszystko po to, by zachować w przekładzie to, co nienaruszalne, i wykazać się własną inwencją tam, gdzie to możliwe.

Na przykładzie analiz przeprowadzonych w dwóch ostatnich rozdziałach pracy powróciłam do kwestii wyborów i wpływu osób trzecich na kształtowanie się wizerunku literatury obcej w kulturze docelowej. Przykład dwóch polskich antologii poświęconych kolejno poezji i noweli quebeckiej pokazał specyfikę konstruowania antologii, która tworzy nowe sensy i przez to warunkuje odbiór obcej literatury w kulturze docelowej. Z kolei czasopisma literackie przyjmują na siebie ciężar wprowadzenia w nowe pole literackie tekstów nieznanymi, często awangardowych, które nie miałyby szans na druk w innym wydawnictwie ze względu na niepewność sukcesu komercyjnego, a które – wraz z wartościowym otoczeniem w postaci tekstów krytycznych – stanowią bardzo cenne kompendium wiedzy na temat nieznaną szerzej literatury.

Książka podejmuje wiele wątków, nie było natomiast możliwe wykorzystanie wszystkich ram interpretacyjnych i szczegółowe opisanie wszystkich przełożonych tekstów. Mam nadzieję, że niniejsza praca choć w części zrealizowała cel, który następująco zwerbalizował Kapuściński: „Przekładając tekst, otwieramy Innym nowy świat, tłumaczymy go, a tłumacząc – przybliżamy, pozwalamy w nim przebywać, uczynić go częścią naszego osobistego doświadczenia” (2007: 15).

Nota bibliograficzna

Fragmenty pracy były drukowane w zmienionej i skróconej formie w językach polskim i francuskim w następujących tomach i czasopismach:

Zjawisko „literatury migracyjnej” w Quebecu i problem (nie)tolerancji wobec „obcych” (na przykładzie powieści R. Robin *„La Québécoise”*) (2008). W: G. Gazda, I. Hübner, J. Phuciennik, red., *Dyskursy i przestrzenie (nie)tolerancji*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

De „*Maria Chapdelaine*” à „*Une saison dans la vie d’Emmanuel*” – le mythe de la terre au Québec et en Pologne (2009). In K. Jarosz, Z. Szatanik, J. Warmuzińska-Rogóż, éd., *De la fondation de Québec au Canada d’aujourd’hui (1608-2008) : Rétrospectives, parcours et défis*. Katowice: PARA.

O możliwościach przekładu aspektów kulturowych literatury quebeckiej na język polski (na przykładzie „*Pierwszej zimy w życiu Emanuela*” Marie-Claire Blais) (2009). „Między Oryginałem a Przekładem”, T. XV. Kraków: Księgarnia Akademicka.

La richesse des sens dans „Comment faire l’amour avec un Nègre sans se fatiguer” de Dany Laferrière dans la perspective traductologique (2009). „Synergies Pologne”, N° 6. Kraków: Revue du GERFLINT.

Literatura quebecka w Polsce – studium (o) przypadku (2010). „Między Oryginałem a Przekładem”, T. XVI. Kraków: Księgarnia Akademicka.

Kanoniczne dzieła literatury quebeckiej w języku polskim (2011). W: I. Kasperska, A. Żuchelkowska, red., *Przekład jako produkt i kontekst jego odbioru*. Poznań: Wydawnictwo Rys.

O polskich przekładach literatury quebeckiej w sieci, czyli parateksty w Internecie (2011). „Między Oryginałem a Przekładem”, T. XVII. Kraków: Księgarnia Akademicka.

„*Les Belles-sœurs*” de Michel Tremblay – le jeu de l’ellipse et de l’abondance ou comment traduire le joual (2011). „Synergies Pologne” N° 8. Kraków: Revue du GERFLINT.

„*Albertine, en cinq temps*” masculinisée ? Regard féminin/féministe sur la traduction polonaise. (2011) „*Alternative Francophone*”, Vol. 1, N° 4 2011. <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af>.

Wielokulturowy oryginał w międzykulturowym przekładzie: „La Québécoise” Régine Robin (2012). W: *Przekład – Język – Kultura*, T. III. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

- Femmes, joual et figure du traducteur : version polonaise d' „Albertine en cinq temps” de Michel Tremblay* (2012). „Romanica Wratislaviensia”, T. LIX Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Antologia a przekład: między wyborem autora, redaktora i tłumacza (na przykładzie literatury quebeckiej w Polsce)* (2012). „Między Oryginałem a Przekładem”, T. XVIII. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Est-il raisonnable de retraduire „Maria Chapdelaine” ?* (2013) „Canadiana”, Vol. 14, „Europe-Canada–Canada-Europe : Perspectives transculturelles”. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- Literatura neo-quebecka w przekładzie. Pomiędzy Francją, Quebeciem i Polską, czyli „Nieznany dybuk” Régine Robin* (2013). W: I. Kasperska, A. Żuchelkowska, red., *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Diversité culturelle des écritures migrantes et la traduction : Robin et Laferrière en polonais.* (2013). In : L. Otrisalova, E. Martonyi, éd., *Variations sur la Communauté : l'espace canadien*. Brno : Université Masaryk.
- Rola czasopism literackich w kształtowaniu obrazu literatury obcej. Przypadek literatury quebeckiej w Polsce* (2014). W: *Rocznik Przekładoznawczy 9. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Bibliografia

- Abramowicz M. (1999). *Le Québec au cœur de la francophonie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Ackerman M. (1988). *Sweet Jesus! Who's that, Ma? "Saturday Night"*, June.
- Ádám A. (2008). *Identités réelles et identités rêvées dans le „Pays sans chapeau” de Dany Laferrière*. „The Central European journal of Canadian studies”, Vol. 6, iss. [1]. <http://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/116067> (07.11.2014)
- Adamowicz-Pośpiech A. (2013). *Seria w przekładzie*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Andrei C. (2013). *Considérations sur les stéréotypes socioculturels reflétés dans la littérature canadienne francophone*. In : L. Ortízalová, E. Martonyi, éd., *Variations on Community: The Canadian Space/Variations sur la Communauté: l'espace canadien*. Brno : Masaryk University.
- Audet R., Dufour G. (2010). *De la représentativité à la singularité. Fonctions de l'anthologie et du collectif de nouvelles*. „Voix et Images”, Vol. 35, N° 2 (104).
- Aron P. (2008). *Les revues littéraires : histoire et problématique*. „COnTEXTES”. <http://contextes.revues.org/3813> (24.07.2013)
- Bachtin M. (1982). *Słowo w powieści*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski. Warszawa: Czytelnik.
- Baczyński J., Będkowski L., red. (2013). *Historia Żydów polskich*. „Polityka”, nr 3.
- Balcerzan E. (1968). *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego. Z zagadnień teorii przekładu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Barańczak S. (1992). *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań: Wydawnictwo a5.
- Batista C. (2003). *Bréviaire d'un traducteur*. Paris : Arléa.
- Beaudet M.-A., éd. (1999). *Echanges culturels entre les deux solitudes*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- Beaudoin R. (1992). *Le roman québécois*. Montréal : Boréal-Express.
- Bednarczyk A. (1999). *Wybory translatorskie. Modyfikacja tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Bednarczyk A. (2008). *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa: PWN.

- Bednarczyk A. (2011). *Polskie parateksty „Poematu bez bohatera” Anny Achmatowej. „Między Oryginałem a Przekładem”*, T. XVII. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Belair M. (1972). *Michel Tremblay*. Québec : Les Presses de l'Université de Québec.
- Bélanger R. (1968). *Les Escoumins – Note sur la découverte d'une inscription du XVI^e siècle et sur les origines du nom. „Cahiers de géographie du Québec”*, Vol. 12, N° 27.
- Benoit J. (2000). *Joual ou français québécois ?* In : N.L. Corbett, éd., *Langue et identité. Le français et les francophones de l'Amérique du Nord*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Benjamin W. (2011). *Zadanie tłumacza*. Tłum. A. Lipszyc. „Literatura na Świecie”, nr 5-6.
- Bensimon P. (1990). *Présentation. „Palimpsestes, 4, Retraduire”*. Paris : Publications de la Sorbonne Nouvelle, IX–XIII.
- Bensoussan A. (1995). *Confessions d'un traître*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Berard S. (1993). *Des titres qui font bon genre: de quelques particularités éditoriales de la nouvelle*. In : A. Whitfield, J. Cotnam, éd., *La nouvelle: écriture(s) et lecture(s)*. Toronto/Montréal : GREF, XYZ Éditeur.
- Bergeron L. (1997). *Dictionnaire de la langue québécoise*. Montréal : Editions TYPO.
- Berman A. (1984). *L'épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris : Gallimard.
- Berman A. (1990). *La retraduction comme espace de la traduction. „Palimpseste, 4, Retraduire”*. Paris : Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- Berman A. (1994). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris : Gallimard.
- Berman A. (1985/2009). *Przekład jako doświadczenie obcego*. Tłum. U. Hrehorowicz. W: P. Bukowski, M. Heydel, red., *Współczesne teorie przekładu*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Bernier S. (2002). *Les héritiers d'Ulysse*. Outremont : Lanctôt Éditeur.
- Bhabha H. (2010). *Miejsca kultury*. Tłum. T. Dobrogoszcz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bielawski K. (2009). *Otwock*. <http://www.kirkuty.xip.pl/otwock.html> (15.09.2011).
- Bielawski K. (2009). *Cmentarze żydowskie w Łomży*. <http://historialomzy.pl/cmentarze-zydowskie-w-lomzy/> (15.09.2011).
- Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E. (2007). *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal : Boréal.
- Blais M.-C., (1970). *Pierwsza zima w życiu Emanuela*. Przekład: J. Rogoziński. Warszawa: Czytelnik, 1970.
- Blais M.-C., (1996). *Une saison dans la vie d'Emmanuel*. Montréal : Boréal.
- Boivin A. (2001). „*La petite fille qui aimait trop les allumettes*” ou la métaphore du Québec. „Québec français”, N° 122.
- Boivin A. (2007). *Le renouveau du roman*. „Québec français”, N° 144.
- Bordeleau F. (1994a). *Les prix littéraires : l'ère du soupçon*. „Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire”, N° 75.
- Bordeleau F. (1994b). *Dany Laferrière, sans armes et dangereux*. „Lettres québécoises”, N° 73.

- Bouchard C. (1998). *La langue et le nombril. Histoire d'une obsession québécoise*. Anjou : Editions FIDES.
- Boulanger L. (2001). *Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay*. Montréal : Leméac.
- Bourdeau N. (1997). *Une étude de „Maria Chapdelaine”*. Montréal : Boréal.
- Bourdieu P. (1999). *Une révolution conservatrice dans l'édition*. „Actes de la recherche en sciences sociales”, 126/127.
- Brault J., Lacroix B. (1972). *Œuvres*. „Bibliothèque des lettres québécoises”. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Brochu A. (2001). *L'intrigue amoureuse dans les romans d'Anne Hébert*. „Les écrits”, N° 10, avril.
- Brzozowski J. (2011). *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bujnowska E. (2012). *Kanadyjski tygiel językowy, czyli o współczesnej wielokulturowej literaturze quebeckiej słów kilka*. W: A. Rzepa, A. Żuchelkowska, red., *Kanada z bliska. Historia – literatura – przekład*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Bujnowska E. (2013). *Obcość – autor – tłumacz, czyli o polskim przekładzie „Marii Chapdelaine” Louisa Hémona*. W: A. Ledwina, K. Modrzejewska, red., *Dystynkcje kulturowe w przekładzie z języka francuskiego na język polski*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Burzyńska A., Markowski M.P. (2006). *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków: Znak.
- Cachin M.-F. (2007). *La traduction*. Paris : Éditions du cercle de la librairie.
- Cajolet-Laganière H. (1998). *Attentes et besoins du public québécois en matière de dictionnaires de langue*. In : *Les marques lexicographiques en contexte québécois*. Québec : Office de la langue française.
- Camerlain L. (1996). *Espaces sacrés : „Albertine, en cinq temps” et „Messe solennelle pour une pleine lune d'été”*. „Jeu : revue de théâtre”, N° 79.
- Casanova P. (2002). *Consécration et accumulation de capital littéraire*. „Actes de la recherche en sciences sociales” 144, Paris : Editions du Seuil.
- Casenave M. (1994). *Anthologie de la poésie de langue française*. Paris : Hachette.
- Chartier D. (2001). *Mouvements migratoires et frontières culturelles du Québec*. In : J. Lintvelt, F. Paré, éd., *Frontières flottantes. Lieu et espace dans les cultures francophones du Canada/Shifting Boundaries. Place and Space in the Francophone Cultures of Canada*. Amsterdam–New York: Rodopi.
- Chartier D. (2002). *Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles*. „Voix et Images”, Vol. 27, N° 2 (80).
- Chartier D. (2003). *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec 1800–1999*. Québec : Éditions Nota Bene.
- Chartier D. (2004). *Le guide de la culture au Québec*. Québec : Éditions Nota Bene.
- Chartier D., Fabre G. (2011). *Romanciers „français” au Québec, „canadiens” en France : les romanciers français et la constitution d'un paysage littéraire au Québec*. „Voix et Images”, Vol. 36, N° 3. 108. <http://id.erudit.org/iderudit/1005119ar> (24.07.2013).

- Chevalier J.-C. (1995). *Traduction et littéralité : de la subjectivité dans les traductions de „Madame Bovary”*. In : J.-C. Chevalier, M.-F. Delport, éd., *L'horlogerie de Saint-Jérôme*. Paris : L'Harmattan.
- Chrupała A. (2012). *Quebecka odmiana francuszczyzny w tłumaczeniu na język polski*. W: A. Rzepa, A. Żuchelkowska, red., *Kanada z bliska. Historia – literatura – przekład*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Chrupała A., Warmuzińska-Rogóż J. (2011a). „*Les Belles-sœurs*” de Michel Tremblay – le jeu de l'ellipse et de l'abondance ou comment traduire le joul. „Synergies Pologne”, N° 8/2011. Kraków : Revue du GERFLINT. Artykuł w wolnym dostępie: <http://gerflint.fr/Base/Pologne8/aleksandra.pdf>.
- Chrupała A. Warmuzińska-Rogóż J. (2011b). „*Albertine, en cinq temps*” masculinisée ? Regard féminin/féministe sur la traduction polonaise”. (2011) „Alternative Francophone”, Vol. 1, No. 4. <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af>.
- Chrupała A., Warmuzińska-Rogóż J. (2012). *Femmes, joul et figure du traducteur : version polonaise d'„Albertine en cinq temps” de Michel Tremblay*. „Romanica Wratislaviensia”, T. LIX. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Clas A. (2002). *Préface*. In : C. Bailliu, éd., *Les Traducteurs transparents*. Bruxelles : Editions du Hasard.
- Cohen J.M. (1962). *English Translators and Translations*. London: Longmans.
- Collet P. (1976). *Michel Tremblay : les leitmotifs de son théâtre*. In : P. Wyczynski, éd., *Le théâtre canadien-français, Archives des Lettres canadiennes*, Tome V. Montréal : FIDES.
- Collombat I. (2004). *Le XXI^e siècle : L'âge de la retraduction*. „Translations Studies in the New Millenium : An International Journal of Translation and Interpreting”, Vol. II.
- Catford J.C. (1965). *A linguistic theory of translation*. London: Oxford University Press.
- Chudziński E. (1985). *W kręgu kultury i literatury chłopskiej. 1918–1939*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Dargnat M. (2002). *Michel Tremblay. Le „joul” dans „Les Belles-Sœurs”*. Paris : L'Harmattan.
- David G., Lavoie P. (2003). *Le monde de Michel Tremblay. Tome I : théâtre*. Carnières : Editions Lansman.
- David G., Lavoie P., Brochu A. (1993). *Le Monde de Michel Tremblay : des „Belles-soeurs” à „Marcel poursuivi par les chiens”*. Cahier de Théâtre Jeu/Editions Lansman.
- Dąmbska-Prokop U. (1997). *Śladami tłumacza. Szkice*. Częstochowa: Educator-Viridis.
- Dąmbska-Prokop U. (2000). *Encyklopedia przekładoznawstwa ogólnego*. Częstochowa: Edukator.
- Decaudin M., Leuwers D. (1996). *Histoire de la littérature française. De Zola à Apollinaire*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Dedecius K. (1988). *Notatnik tłumacza*. Przekład: J. Prokop, I. Naganowska, E. Naganowska. Warszawa: Czytelnik.
- Delisle J. (2007). *La traduction en citations*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Delisle J. (1993). *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle anglais-français*. Ottawa : Les Presses de l'Université de l'Ottawa.

- Desbiens J.-P. (1960). *Les insolences du frère Untel*. Montréal : Éditions de l'Homme.
- Deschamps N., Heroux R., Villeneuve N. (1980). *Le mythe de Maria Chapdelaine*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Dębska K. (2012). *Tekst polifoniczny jako przedmiot tłumaczenia literackiego*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- D'Hulst L. (1990). *Cent ans de théorie française de la traduction*. Lille : Presses Universitaires de Lille.
- Dickner N., Guay P. (1998). *De l'ambiguïté générique des fragments. Le cas de l'anthologie et du recueil de nouvelles*. In : R. Saint-Gelais, éd., *Nouvelles tendances en théorie des genres*. Québec : Nuit blanche éditeur.
- Dionne R. (1971). *Saint-Denys Garneau : oeuvres. Texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, coll. „Bibliothèque des lettres québécoises”*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal. <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1971/v4/n3/500213ar.pdf> (9.06.2011)
- Dubisz S. (1995). *Rozwój współczesnej polszczyzny*. „Przegląd Humanistyczny”, nr 5.
- Dumont F. (1973). *La langue: un problème parmi d'autres ?* „Revue Maintenant” 125, avril.
- Dumont F. (2010). *Le poème en recueil*. Québec : Éditions Nota Bene.
- Dybiec-Gajer J. (2013). *Zmierzyć przekład? z metodologii oceniania w dydaktyce przekładu pisemnego*. Kraków: Universitas.
- Ertler K.-D. (2008). *La fonction des „écritures migrantes” au sein du système littéraire du Québec: le roman contemporain*. In : M. Abramowicz, J. Durczak, éd., *Canadian Ghosts, Hopes and Values/Rémanences, espérances et valeurs canadiennes*. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marie Curie-Skłodowskiej.
- Fashold R. (1984). *The sociolinguistics of society*. T. 1. Oxford: Basil Blackwell.
- Fawcett P. (1997). *Translation and language*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Folkart B. (1991). *Le conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*. Québec : Candiac.
- Fraisse E. (1997). *Les anthologies en France*. Paris : Presses universitaires de France.
- Frenette Y. (1998). *Brève histoire des Canadiens français*. Montréal : Boréal.
- Gabryś M. (2012). *Od Irokezów do Wayne'a Gretzky'ego*. W: A. Rzepa, A. Żuchelkowska, red., *Kanada z bliska. Historia – literatura – przekład*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Gambier Y. (1994). *La retraduction, retour et détour*. „Méta”, 39 (3).
- Ganne V., Minon M. (1992). *Géographies de la traduction*. In : F. Barret-Ducrocq, éd., *Traduire l'Europe*. Paris : Payot.
- Gareau M.-C. (2010). *Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post-migratoire*. „Post-, Postures”, N° 12, automne.
- Gasquy-Resch Y., éd. (1994). *Littérature du Québec*. Vanves : EDICEF.
- Gaszyńska-Magiera M. (2010). *Periteksty jako element strategii wydawniczych wobec literatury iberoamerykańskiej w okresie boomu*. „Między Oryginałem a Przekładem”, T. XVI. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Gaszyńska-Magiera M. (2011). *Recepcja przekładów literatury iberoamerykańskiej w Polsce w latach 1945–2005 z perspektywy komunikacji międzykulturowej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Gauvin L. (2000). *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec* Montréal : Boréal.
- Gauvin L. (2005). *Le monde de Michel Tremblay. Tome 2, Romans et Récits, volume 2.* Carnières : Éditions Lansman.
- Gazier M. (1999). *Maudit Québec*. „Télérama”, N° 2564, 3 mars.
- Genette G. (1987). *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gide A. (1931). *Lettre à André Thérive*. In : *Divers*. Paris : Gallimard.
- Giguère, S. (2001). *Émile Ollivier*. In : S. Giguère, N. Bissoondath, P. Nepveu, éd., *Passeurs culturels. Une littérature en mutation. Entretiens*. Québec : Les Éditions de l'IQRC.
- Gingras C. (2007). *Moi. Moi. Moi. Au fil des mois – Le roman québécois postmoderne : de la collectivité à l'individualité*. „Québec français”, N° 145.
- Gingras C. (2007). *Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée*. „Québec français”, N° 146.
- Glissant E. (1995). *Onzièmes Assises de la traduction littéraires (Arles 1994)*. Arles : Actes Sud.
- Górnikiewicz J. (2012). *Sur les traces de Boy – Julian Rogoziński, traducteur de Proust*. „Romanica Cracoviensia”, Vol. 11. <http://www.wuj.pl/UserFiles/File/Romanica%20Cracoviensia%202011/21-Gornikiewicz-RC-2011.pdf> (10.10.2015).
- Grabowski J. (2001). *Historia Kanady*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Grandjouan J.O. (1971). *Les Linguicides*. Paris : Didier.
- Green M.J. (2007). *Mémoires fragiles*. In : C. Désy, V. Fauvelle, V. Fridman, P. Maltais, éd., *Une œuvre indisciplinaire : mémoire, texte et identité chez Régine Robin*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Grenier-Heroux S. (2005). *Auschwitz. Visite de l'horreur*. <http://www.sciencepresse.qc.ca/promenades/auschwitz.html> (15.09.2011).
- Grupińska A. (2013). *12 opowieści żydowskich*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Haedens K. (1954). *Une histoire de la littérature française*. Paris : Gallimard.
- Hamel R., éd., (1997). *Panorama de la littérature québécoise moderne*. Montréal : Guérin.
- Hamel R., Hare J., Wyczynski P. (1976). *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*. Anjou : FIDES.
- Hamel R., Hare J., Wyczynski P. (1989). *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*. Anjou : FIDES.
- Hamelin J., Provencher J., (1987). *Brève histoire du Québec*. Montréal : Boréal.
- Hébert A. (1970). *Kamouraska*. Paris : Editions du Seuil.
- Hébert A. (1992). *Kamouraska. Miłość i zbrodnia*. Przekład: M.R. Gręda. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Heilbron J. (1999). *A Sociology of Translation*. „European Journal of Social Theory”, N° 2(4).
- Heistein J., red. (1985). *Antologia poezji Quebeku/Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hejwowski K. (2012). *Widoczność tłumacza a iluzja przekładu*. W: M. Guławska-Gawkowska, K. Hejwowski, A. Szczęsny, red., *Tłumacz: służa, pośrednik, twórca*. Warszawa: ILS UW.
- Hémon L. (1923). *Marja Chapdelaine*. Przekład: S. Godlewski. Poznań–Paryż: EOS.
- Hémon L. (2008). *Maria Chapdelaine*. Québec : Éditions du Renouveau Pédagogique.
- Hémon L. (1980). *Lettres à sa famille*. Montreal : Boréal express.
- Hémon L. (1993). *Écrits sur le Québec*. Montreal : Boréal.

- Hémon L. (2012). *Dom na polanie. Opowieść o Marii Chapdelaine*. Przekład: K. Rydzewska. Sandomierz: Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia w Sandomierzu, 2012.
- Hermans T. (1999). *Translation in Systems. Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Hermans T. (2006). *Descriptive Translation Studies*. In : M. Snell-Hornby, ed., *Handbuch Translation*. Tübingen: Staffenbourg Verlag.
- Hervey S., Higgins I. (1992). *Thinking Translation. A Course in Translation Method: French to English*. London and New York: Routledge.
- Heydel M. (1995). *Jak tłumaczyć intertekstualność?* W: J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwiec, red., *Czy istnieje teoria przekładu?* Kraków: Universitas.
- Hudson R.A. (1980). *Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutnikiewicz A., Lam A. (2003). *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Irvine M. (2009). *Une occasion de bonheur : le prix Femina de 1947*. In : A. Whitfield, éd., *L'écho de nos classiques. „Bonheur d'occasion” et „Two Solitudes”*. Ottawa : Les éditions David.
- Jacquenod R. (1991). *Anthologie de la poésie française*. Paris : Pierre Bordas et Fils.
- Jakubowska-Cichoń J. (2013). *La littérature canadienne dans la revue polonaise „Literatura na Świecie” (1971–2010)*. In : A. Whitfield, éd., *Vers la Réciprocité: Échanges littéraires entre le Canada, la Pologne, la République tchèque et la Roumanie*. Montréal : Les éditions québécoises de l'œuvre.
- Jarniewicz J. (2012). *Niech nas zobaczą, czyli translatorski coming out*. W: M. Guławska-Gawkowska, K. Hejwowski, A. Szczęsny, red., *Tłumacz: sługa, pośrednik, twórca*. Warszawa: ILS UW.
- Jarosz K. (2004). *Po hurońsku czy po parysku, czyli wewnątrzfrancuski Babel transatlantyczny*. W: P. Fast, red., *Socjologiczne aspekty przekładu*. Katowice-Warszawa: Śląsk.
- Jarosz K. (2011). *Wstęp. Krótka historia Quebecu i noweli quebeckiej*. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Jarosz K., Warmuzińska-Rogóż J., red. (2011). *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Jubinville Y. (1998). *Une étude de „Les Belles-Sœurs” de Michel Tremblay*. Montréal : Boréal.
- Kahn R., Seth C. (2010). *La Retraduction*. Rouen/Le Havre : Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- Kapuściński R. (2007). *Tłumacz – postać XXI wieku*. W: B. Dudko, red., *Podróże z Ryszardem Kapuścińskim. Opowieści trzynastu tłumaczy*. Kraków: Znak.
- Kattan N. (1974). *Translation*. „Scholarly Publishing”, octobre.
- Kielar B. (1997). *Zasada relewancji mechanizmem napędowym tłumaczenia?* W: F. Grucza, M. Dakowska, red., *Podejście kognitywne w lingwistyce, translatoryce i glottodydaktyce*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Koala U. (1996). *Translations. Paratextual Mediation, and Ideological Closure*. “Target. International Journal of Translation Studies”, Vol. 8, Nr 1.
- Krajewska E. (2003). *Pisarze kanadyjscy w Polsce*. W: M. Buchholz, red., *Obraz Kanady w Polsce*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

- Krysztofiak M. (1996). *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kulczycka-Saloni J., Maciejewska I., Makowiecki A., Taborski R. (1991). *Literatura polska. Młoda Polska*. Warszawa: PWN.
- Kuncewicz P. (1967). *Szkatułka z klejnotami*. „Miesięcznik Literacki”, nr 6. <http://culture.pl/pl/tworca/jerzy-lisowski> (12.07.2015)
- Kwaterko J. (1989). *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*. Montréal : Le Préambule.
- Kwaterko J. (2002). *L'imaginaire diasporique chez les romanciers haïtiens du Québec*. In : R. Dion, éd., *Le Québec et l'ailleurs (Etudes Francophones de Bayreuth, Vol. 5)*. Bremen : Palabres Editons.
- Kwaterko J. (2003). *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québéco i na Karaibach*. Kraków: Universitas.
- Laferrière D. (1985). *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Paris : Le Serpent à Plumes.
- Laferrière D. (1999). *Pays sans chapeau*. Les Editions du Rocher/Serpent à Plumes.
- Laferrière D. (2000a). *J'écris comme je vis. Entretiens avec Bernard Magnier*. Lyon : Editions la passe du vent.
- Laferrière D. (2000b). *Le cri des oiseaux fous*. Outrement : Lanctôt éditeur.
- Laferrière D. (2004). *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem*. Przekład: J. Giszczak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Laferrière D. (2007). *Le goût des jeunes filles*. Paris : Gallimard.
- Laferrière D. (2009). *Smak młodych dziewcząt*. Przekład: J. Giszczak. Warszawa: Świat Książki.
- Laferrière D. (2011). *Kraj bez kapelusza*. Przekład: T. Surdykowski. Kraków: Karakter.
- Lamontagne A. (2004). *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*. Québec : FIDES.
- Lane P. (1992). *La périphérie du texte*. Paris : Nathan.
- Lapointe J. (2013). „Agaguk” : un souffle narratif hors du commun. „La Presse”, 17 août. <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201308/16/01-4680522-agaguk-un-souffle-narratif-hors-du-commun.php> (2.04.2015)
- Lederer M. (1994). *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*. Paris : Hachette.
- Lefebvre J.-P. (1993). *Anthologie bilingue de la poésie allemande*. Paris : Gallimard.
- Lefevre A. (1985). *Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm*. In: T. Hermans, ed., *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London–Sydney: Croom Helm.
- Lefevre A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London–New York: Routledge.
- Legżyńska A. (1999). *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa: PWN.
- Le Grand E. (b.r.). [bez tytułu] <http://www.levesqueediteur.com/kokis.php>
- Lemieux P.H. (b.r.). *L'Encyclopédie canadienne*. Fondation Historica du Canada. <http://www.thecanadaiuenyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=FIARTF0003672> (14.04.2009).

- Lemire M. (1984). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, T. 4 : 1960–1969, Montreal : FIDES.
- Lepape P. (1999). *C'est horrible comme c'est beau*. „Le Monde”, 19 mars. <http://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/auteurs/gaetan-soucy-61.html> (15.08.2010).
- Levesque R. (1995). [bez tytułu] „Le Devoir”, 11 octobre.
- Lewicki R. (1986). *Przekład wobec zjawisk podstandardowych. Na materiale polskich przekładów współczesnej prozy rosyjskiej*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Lewicki R. (2000). *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Lewicki R. (2002). *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*. W: *Przekład – język – kultura*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Loewe I. (2004). *Paratekst w Internecie*. W: M. Sokołowski, red., *Edukacja medialna. Nowa generacja pytań i obszarów badawczych*. Olsztyn: Wyd. Kastalia.
- Loewe I. (2007). *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Lord M. (1997). *Exhibition et discrétion*. „Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire”, N° 86.
- Magnan L.-M., Morin CH. (2002). *100 pièces du théâtre québécois qu'il faut lire et voir*. Québec : Editions Nota bene.
- Majkiewicz A. (2006). *Przekład literacki jako nieudana komunikacja międzykulturowa („Amatorski” Elfriede Jelinek)*. W: P. Fast, W. Osadnik, red., *Przekład jako komunikat*. Katowice–Warszawa–Częstochowa: Śląsk i Wydawnictwo Wyższej Szkoły Lingwistycznej.
- Majkiewicz A. (2008). *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Marcotte H. (1990). *Québec français*. „Québec”, 79.
- Martel R. (1998). *Mes amis les mots*. „La Presse”, 11 octobre.
- Mathis-Moser U. (2003). *Dany Laferrière. La dérive américaine*. Montréal : VLB Éditeur.
- Matuszewski R. (1980). *O Julianie Rogozińskim*. „Literatura”, nr 4.
- Micone M. (1986). *La parole immigrée*. In : G. Boismenu, L. Mailhot, J. Rouillard, éd., *Le Québec en textes, Anthologie 1940–1986*. Montreal : Boréal.
- Minelle C. (2010). *La nouvelle québécoise (1980–1995). Portions d'univers, fragments de récits*. Québec : L'Instant même.
- Monfort B. (1992). *La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain*. „Poétique”, N° 90, avril.
- Monti E. (2011). *Introduction. La retraduction : état des lieux*. In : E. Monti, P. Schnyder, éd., *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris : Orizons.
- Monti E., Schnyder P., éd. (2011). *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris : Orizons.
- Nepveu P. (1999). *L'écologie du réel – mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine [essai]*. Montreal : Boréal.
- Nida E.A. (1964). *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill.

- Nie czytać (1991). „Gazeta Wyborcza”, 25–26.05.
- Nord Ch. (1993). *Einführung in das funktionale Übersetzen*. Tübingen: Francke.
- Odrowąż-Pieniążek J. (1985/2007). *Mit Marii Chapdelaine*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.
- Ollivier E. (2001). *Repérages*. Ottawa : Leméac.
- Orzeszek A. 2012. *Granice wolności i twórczego naśladowcy*. W: M. Guławska-Gawkowska, K. Hejwowski, A. Szczęsny, red., *Tłumacz: sługa, pośrednik, twórca?* Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Papadima M. (2011). *Głos tłumacza w periteksie jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzchnia*. „Między Oryginałem a Przekładem”, T. XVII. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Pellerin G., éd. (1996). *Dix ans de nouvelles. Une anthologie québécoise*. Québec : L'Instant même.
- Pellerin G., éd. (2003). *Anthologie de la nouvelle québécoise actuelle*. Québec : L'Instant même.
- Pellerin G., Mottet P., éd. (2011). *Vingt-cinq ans de nouvelles*. Québec : L'Instant même.
- Pépin E., 2009. *De l'Hexagone au monde entier, une conquête du livre québécois*. „Le libraire. Le bimestriel des librairies indépendantes”. <http://www.lelibraire.org/articles/sur-le-livre/de-l-hexagone-au-monde-entier-une-conquete-du-livre-quebe-cois> (25.07.2013).
- Piętkowa R. (2004). *Paratekst o autorze. Biogram i/lczy prezentacja*. W: D. Ostaszewska, red., *Gatunki mowy i ich ewolucja*. T. 2: *Tekst a gatunek*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Pisarska A., Tomaszewicz T. (1996). *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Przychodzen J. (2000). „*Les belles-sœurs*” en Pologne et au Québec : enjeux sociocritiques de la traduction et de la théâtralité. „L'Annuaire théâtral”, N° 27, printemps.
- Pytlakowski P., Zalewski T. (1999). *Pozew Wellera*. „Polityka” nr 30/2203.
- Rémillard-Bélanger J. (2007). *Traduction et aspects socioculturels du lexique français québécois*. In : L. Jolicœur, éd., *Traduction et enjeux identitaires dans le contexte des Amériques*. Québec : PUL.
- Risterucci-Roudnicky D. (2008). *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*. Paris : Armand Collin.
- Robert L. (1994). *Michel Tremblay*. In : Y. Gasquy-Resch, éd., *Littérature du Québec*. Vanves : EDICEF/AUPELF.
- Robin R. (1979). *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*. Bruxelles : Dialectiques.
- Robin R. (1983). *La Québécoise*. Montréal : Québec Amérique.
- Robin R. (1985). *La différence quand même*. „Vice versa”, N° 2/3.
- Robin R. (1989). *Le roman mémoriel*. Montréal : Le Préambule.
- Robin R. (1993a). *La Québécoise*. Québec : XYZ Editeur.
- Robin R. (1993b). *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*. Saint-Denis : Éditions Kimé.
- Robin R. (1999a). *Le dibbouk inconnu*. In : *L'immense fatigue des pierres*. Québec : XYZ Editeur.

- Robin R. (1999b). *Gratok. Langue de vie et de mort*. In : *L'immense fatigue des pierres*. Québec : XYZ Editeur.
- Robin R. (1999c). *L'immense fatigue des pierres. Biofictions*. Montréal : XYZ Éditeur.
- Robin R. (2000). *Gratok. Język życia i język śmierci*. Przekład: B. Szwarcman-Czarnota. „Midrasz”, nr 9.
- Robin R. (2001). *Krótko mówiąc, mój ojciec zupełnie nic nie wiedział o naszym pochodzeniu*. Przekład: B. Szwarcman-Czarnota. „Midrasz”, nr 3.
- Robin R. (2005/2006). *Nieznany dybuk*. Przekład: P. Sadkowski. „Kwartalnik Literacki TEKA”, nr 5–6.
- Robin R. (2011). *L'écriture à la trace. Entretien accordé à Vincent Casanova, Didier Leschi & Sophie Wahnich*. *Vacarme* 54, hiver. <http://www.vacarme.org/article1967.html> (19.03.2014).
- Robin R. (2011). *Rivka A.* <http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136/index.htm>. (15.09.2011).
- Rodriguez L. (1990). *Sous le signe de Mercure, la retraduction*. „Palimpsestes, N° 4. Traduire”. Paris : Publications de la Sorbonne nouvelle, octobre.
- Ruprecht A. (1986). *Michel Tremblay et le temps perdu d'Albertine*. In : *Canadian Drama / L'Art dramatique canadien*. Vol. 12., N° 1.
- Ryngaert J.-P. (2003). „Le Vrai Monde ?” *Faut-il parler le vrai monde ?* In : G. David, P. Lavoie, éd., *Le monde de Michel Tremblay*. Tome I : Théâtre. Carnières : Editions Lansman.
- Rzeuska M. (1950). „*Chłopi*” *Reymonta*. Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie.
- Sadkowski P. (2007). *L'écrivain „transaméricain” se met en scène québécoise ou „Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer” de Dany Laferrière*. In : P. Morel, éd., *Parcours québécois. Introduction à la littérature du Québec*. Bucaresti : Cartier.
- Sadkowski P. (2009). *La quête des Ithaques ou la transgression du sens dans les récits odysseens. „La Québécoise” de Régine Robin*. „Synergies Pologne”, N° 6. Kraków : Revue du GERFLINT.
- Sadkowski P. (2011). *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Sadkowski P. (2014). *Cień żydowskiej Polski w Montrealu*. W: A. Branach-Kallas, red., *Nuanses wyobcowania. Diaspora i tematyka polska w Kanadzie*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Saint-Denys Garneau H. (1987). *Le Choix de Jacques Blais dans l'oeuvre de Saint-Denys Garneau*. Charlesbourg : Presses laurentiennes.
- Saint-Eloi R. (2001). *Chronique de la retraite douce, Boutures 1.4.2001 : entretien avec Dany Laferrière*. www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boouturer/0104/entretien.html (5.11.2014).
- Santerre L. (2000). *Essai de définition du joul : aspect du français parlé au Québec*. In : N.L. Corbett, éd., *Langue et identité. Le français et les francophones de l'Amérique du Nord*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Savoie Ch. (2003). „*Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*”, roman de Dany Laferrière. In : A. Boivin, éd., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome VII. Québec : FIDES.

- Semujanga J. (1991). *Le rôle des revues littéraires et des maisons d'édition dans la spécification de la (des) littérature(s) de l'Afrique subsaharienne francophone*. „Études littéraires”, Vol. 24, N° 2.
- Shorrocks G., Rodgers B. (1994). *Non-standard dialect in Percy Janes' "House of hate"*. In: G. Melchers, N. L. Johannesson, ed., *Non-standard varieties of language*. Stockholm: Almqvist&Wiksell International.
- Simon S. (1994). *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal : Boréal.
- Simon S. (2005). *Interférences créatrices : poétiques du transculturel*. „Revista Mexicana de Estudios Canadienses (nueva época)”, diciembre, número 010.
- Simonin A. (2004). *Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des Editions de Minuit*. „Vingtième Siècle. Revue d'histoire 8”. Paris : Presses de Sciences Po.
- Skibińska E. (2007). *La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur*. In : *Subjecte i traducció, [Bellaterra] (Doletiana. Revista de traducció literatura i arts, 1)*. <http://www.fti.uab.cat/doletiana>. (21.03.2015).
- Skibińska E. (2008). *Kuchnia tłumacza. Studia o polsko-francuskich relacjach przekładowych*. Kraków: Universitas.
- Skibińska E. (2009). *Gabrielle Roy et la Pologne : raisons d'une absence*. In : A. Whitfield, éd., *L'écho de nos classiques. Bonheur d'occasion et Two solitudes en traduction*. Ottawa : Les Editions David.
- Skibińska E. (2010). *Przekład literacki w Polsce po roku 1989. Strategie wydawców (na przykładzie literatury francuskiej)*. „Między Oryginałem a Przekładem”, T. XVI. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Skibińska E. (2011). *Przekład literacki jako towar: paratekst na okładce. Na materiale polskich przekładów współczesnych powieści francuskich*. W: I. Kasperska, A. Żuchelkowska, red., *Przekład jako produkt i kontekst jego odbioru*. Poznań: Wydawnictwo Rys.
- Skibińska E. (2013). *Seria Pavillons. Domaine de l'Est (Robert Laffont, 1981–2003) jako przykład kreowania przez wydawcę wizerunku literatury przekładanej*. W: A. Ledwina, K. Modrzejewska, red., *Dystynkcje kulturowe w przekładzie z języka francuskiego na język polski*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Sławiński J. (2000). *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Smoleński P. (2011). *Kałuszyn 1939. Polaków 3000, Żydów 6500*. „Gazeta Wyborcza”. http://wyborcza.pl/1,111789,8951231,Kaluszyn_1939__Polakow_3000__Zydow_6500.html. (12.09.2011).
- Sojka E. (2003). *Czy Kanada nadal „pachnie żywicą”? Literacki obraz Kanady w Polsce (1911-2003)*. W: M. Buchholtz, red., *Obraz Kanady w Polsce*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Sokołowska E., [brak daty]. [brak tytułu]. „Nowe Media Kultura”, nr 2. www.splot.art.pl/2/w-pudelku-zapalek-dziewczynka-ktora-za-bardzo-lubila-zapalki-soucy. (20.09.2009).
- Soucy G. (1998). *La petite fille qui aimait trop les allumettes*. Montréal : Editions Boréal.
- Soucy G. (2007). *Dziewczynka, która za bardzo lubiła zapalki*. Przekład: M. Kamińska-Maurugeon. Warszawa: Noir sur Blanc.

- Spyrka L. (2002). *Obecność literatury polskiej na Słowacji dawniej i dziś*. W: P. Fast, K. Żemła, red., *Przekład w historii literatury*. Katowice: Śląsk.
- Stockman K. [brak roku]. <http://www.litterature.org/recherche/ecrivains/robin-regine-406/>. (15.09.2011).
- Stróżyński T. (2010). *La littérature française dans la revue polonaise „Literatura na Świecie” (1971-2008)*. In: M. Laurent, éd., *La littérature française en traduction*. Paris: Editions Numilog.
- Sun M. (2010). *La traduction de la littérature québécoise en Chine – état des lieux et perspectives*. (niepublikowana rozprawa doktorska, Université Laval, Québec). www.theses.ulaval.ca/2010/27418/27418.pdf (17.07.2015).
- Swoboda T. (2014). *Powtórzenie i różnica. Szkice z krytyki przekładu*. Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku.
- Szczęsny A. (2012). *Tłumacz wobec „retranslacji kulturowej”, czyli „perspektywy odwróconej”*. W: M. Guławska-Gawkowska, K. Hejwowski, A. Szczęsny, red., *Tłumacz: sługa, pośrednik, twórca*. Warszawa: ILS UW.
- Tétu De Labsade F. (1990/2000). *Le Québec : un pays, une culture*. Montréal: Boréal.
- Thériault Y. (1958). *Agaguk*. Québec: Bernard Grasset.
- Thériault Y. (1972). *Życie za śmierć*. Przekład: B. Hłasko. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Thério A. (1965). *Conteurs canadiens-français (époque contemporaine)*. Montréal: Librairie Déom.
- Tokarz B. (2010). *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Tomaszkiewicz T., Klimkiewicz A., Żuchelkowska A. (2009). *Antologia współczesnej literatury Kanady frankofońskiej*. Łask: Oficyna Wydawnicza Leksem.
- Toury G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Tremblay M. (1973). *Photo-Journal*, 16–22 avril.
- Tremblay M. (1989). *Le vrai monde ?* Montréal: Leméac.
- Tremblay M. (1990). *Siostrzyczki*. Przekład: J. Kwaterko. „Dialog”, nr 8.
- Tremblay M. (1992). *Albertine, en cinq temps*. Montréal: Leméac.
- Tremblay M. (1994). *W najlepszej wierze*. Przekład: J. Kwaterko. „Dialog”, nr 11.
- Tremblay M. (2003). *Les Belles-sœurs*. Montréal: Leméac.
- Tremblay M. (2008). *La traversée de la ville*. Montréal: Editions Leméac.
- Tremblay M. (brak roku). *5 razy Albertyna*. Przekład: J. Mulczyk-Skarżyński. Wersja niepublikowana, chroniona prawnie przez ZAiKS.
- Tuszyńska A. (2005). *Rodzinna historia lęku*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Venuti L. (2004). *Retranslations: The Creation of Value*. In: K. M. Faull, ed., *Translation and Culture*. Cranbury–New York: Associated University Presses.
- Venuti L. (2008). *The translator's invisibility. A history of translation*. Exon: Routledge.
- Verduyn C. (2001). *L'éth(n)ique, „La Québécoise” et l'écriture migrante québécoise. „Tessera”, Vol. 29 (Winter)*.
- Vigh A. (2002). *L'écriture Maria Chapdelaine. Le style de Louis Hémon et l'explication des québécismes*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion.

- Walicki A. (1977). *Mesjanistyczna koncepcja narodu i późniejsze losy tej tradycji*. W: J. Goćkowski, A. Walicki, red., *Idee i koncepcje narodu w polskiej myśli politycznej czasów porozbiorowych*. Warszawa: PWN.
- Warmuzińska-Rogóż J. (2008). *Zjawisko „literatury migracyjnej” w Quebecu i problem (nie)tolerancji wobec „obcych” (na przykładzie powieści R. Robin „La Québécoite”)*. W: G. Gazda, I. Hübner, J. Płuciennik, red., *Dyskursy i przestrzenie (nie)tolerancji*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Warmuzińska-Rogóż J. (2009a). *De „Maria Chapdelaine” à „Une saison dans la vie d’Emmanuel” – le mythe de la terre au Québec et en Pologne*. In : K. Jarosz, Z. Szatanik, J. Warmuzińska-Rogóż, éd., *De la fondation de Québec au Canada d’aujourd’hui (1608–2008) : Rétrospectives, parcours et défis*. Katowice : PARA.
- Warmuzińska-Rogóż J. (2009b). *O możliwościach przekładu aspektów kulturowych literatury quebeckiej na język polski (na przykładzie „Pierwszej zimy w życiu Emanuela” Marie-Claire Blais)*. „Między Oryginałem a Przekładem”, T. XV. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Warmuzińska-Rogóż J. (2009c). *La richesse des sens dans „Comment faire l’amour avec un Nègre sans se fatiguer” de Dany Laferrière dans la perspective traductologique*. „Synergies Pologne”, N° 6. Kraków : Revue du GERFLINT. Artykuł w wolnym dostępie: <http://gerflint.fr/Base/Pologne6t1/rogocz.pdf>.
- Warmuzińska-Rogóż J. (2010). *Literatura quebecka w Polsce – studium (o) przypadku*. „Między Oryginałem a Przekładem”. T. XVI. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Warmuzińska-Rogóż J. (2011a). *Kanoniczne dzieła literatury quebeckiej w języku polskim*. W: I. Kasperska, A., Żuchelkowska, red., *Przekład jako produkt i kontekst jego odbioru*. Poznań: Wydawnictwo Rys.
- Warmuzińska-Rogóż J. (2011b). *O polskich przekładach literatury quebeckiej w sieci, czyli parateksty w Internecie*. „Między Oryginałem a Przekładem”. T. XVII. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Warmuzińska-Rogóż J. (2012a). *Wielokulturowy oryginał w międzykulturowym przekładzie: „La Québécoite” Régine Robin*. W: *Przekład – Język – Kultura*. T. III. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Warmuzińska-Rogóż J. (2012b). *Antologia a przekład: między wyborem autora, redaktora i tłumacza (na przykładzie literatury quebeckiej w Polsce)*. „Między Oryginałem a Przekładem”, T. XVIII. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Warmuzińska-Rogóż J. (2013a). *Est-il raisonnable de retraduire „Maria Chapdelaine” ? „Canadiana”, Vol. 14, „Europe-Canada–Canada-Europe : Perspectives transculturelles”*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- Warmuzińska-Rogóż J. (2013b). *Literatura neo-quebecka w przekładzie. Pomiedzy Francją, Quebeciem i Polską, czyli „Nieznany dybuk” Régine Robin*. W: I. Kasperska, A. Żuchelkowska, red., *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Warmuzińska-Rogóż J. (2013c). *Diversité culturelle des écritures migrantes et la traduction : Robin et Laferrière en polonais*. In : L. Otrisalova, E. Martonyi, éd., *Variations sur la Communauté : l’espace canadien*. Brno : Université Masaryk.

- Warmużyńska-Rogóż J. (2014). *Rola czasopism literackich w kształtowaniu obrazu literatury obcej. Przypadek literatury quebeckiej w Polsce*. W: Rocznik Przekładoznawczy 9. *Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Whitfield, A., Cotnam J., éd. (1993). *La nouvelle: écriture(s) et lecture(s)*. GREF, XYZ Editeur.
- Wojtasiewicz O. (1957). *Wstęp do tłumaczenia*. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich.
- Zadara M. (2014). „Dzika polskość”. Wywiad udzielony Dorocie Wodeckiej. „Gazeta Wyborcza”, 1–2.03.
- Zarek J. (1991). *Seria jako zbiór tłumaczeń*. W: P. Fast, red., *Przekład artystyczny*. T. 2: *Zagadnienia serii translatorskich*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Ziejka F. (1977). *W kręgu mitów polskich*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ziejka F. (1984). *Złota legenda chłopów polskich*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ziejka F. (1991). *Wstęp*. W: W. Reymont, *Chłopi*. Tom I. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Ziejka F. (1997). *„Wesele” w kręgu mitów polskich*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Strony internetowe

Boréal:

<http://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/auteurs/gaetan-soucy-61.html>
(15.07.2015)

CDEACF:

<http://bv.cdeacf.ca/bvdoc.php?no=22935&col=RA&format=htm#id4204608>
(11.05.2015)

Czytelnik:

www.czytelnik.pl (10.07.2015)

„Dialog”:

<http://dialog.waw.pl/index.php?cmd=show&menu=main&id=2&lang=pl>
(6.04.2015)

„Er(r)go”:

<http://www.errgo.us.edu.pl/?lg=pl&id=profile> (10.05.2014)

Historyton:

http://historyton.pl/catalog/product_info.php?products_id=6193 (4.10.2010)

Karakter:

<https://www.karakter.pl/kontakt> (15.01.2016)

Książka i Wiedza:

<http://www.iik.pl/wydawnictwa.php/21> (15.01.2016)

„Kwartalnik Literacki TEKA”:

<http://teka.website.pl> (15.02.2015)

Le grand dictionnaire terminologique:

<http://www.granddictionnaire.com/> (21.04.2015)

L’Instant même:

<http://www.instantmeme.com/ebi-addins/im/Search.aspx?lettre=M&cat=17>

Merlin:

http://merlin.pl/Mistrz-gry_Sergio-Kokis/browse/product/1,505653.html#fullinfo
(4.04.2010)

„Midrasz”:

<http://www.midrasz.pl/miesiecznik/onas> (1.05.2014)

Noir sur Blanc:

<http://www.noir.pl/dziewczynkaktrazabardzolubiazapaki/produkt/368.html>
(4.04.2010)

PIW:

<http://www.piw.pl/sklep/laferri232rebrjak-wysilku-kochac-murzynem-p-191.html?osCsid=0afdbbb237544fa70f3b7bf0cdf0adc> (4.04.2010)

Słownik Języka Polskiego PWN:

www.sjp.pwn.pl (13.04.2015)

Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”:

<http://fraz.a.univ.rzeszow.pl/ofrazie.php> (14.05.2015)

Świat Książki:

<http://swiatksiazki.pl/shop/product,155268,,Smak-mlodych-dziewczat,Dany-Laferriere,,10410,10404> (10.05.2014)

Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia w Sandomierzu:

WWW.wds.pl (15.07.2015)

Wydawnictwo Książnica:

<http://www.publio.pl/wydawnictwo-ksiaznica,w374.html> (15.01.2016)

Lista przełożonych na język polski dzieł literatury quebeckiej

Powieści

- Blais M.-C. (1970). *Pierwsza zima w życiu Emanuela* [Une saison dans la vie d'Emmanuel]. Przekład: J. Rogoziński. Warszawa: Czytelnik.
- Ferron J. (1984). *Konfitury z pigwy* [Les confitures de coings]. Przekład: K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Hébert A. (1992). *Kamouraska. Miłość i zbrodnia* [Kamouraska]. Przekład: M.R. Gręda. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Hébert A. (1999). *Szalone ptaki z Bassan* (fragm.) [Les fous de Bassan]. Przekład: A. Taborska. „Literatura na Świecie”, nr 12.
- Hébert A. (2000). *Spacer w Quebecu* (fragm.) [Les fous de Bassan]. Przekład: A. Taborska. „Magazyn” nr 13, dodatek do „Gazety Wyborczej” 30.03.2000.
- Hémon L. (1923). *Marja Chapdelaine – opowiadanie osnute na tle stosunków w Kanadzie francuskiej* [Maria Chapdelaine]. Przekład: S. Godlewski. Poznań-Paryż: Wydawnictwo EOS.
- Hémon L. (2012). *Dom na polanie. Opowieść o Marii Chapdelaine* [Maria Chapdelaine]. Przekład: K. Rydzewska. Sandomierz: Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia w Sandomierzu.
- Jasmin C. (1984). *Ethel i terrorysta*. (fragm.) [Ethel et le terroriste]. Przekład: J. Kwaterko. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Kokis S. (2007). *Mistrz gry* [Le maître de jeu]. Przekład: K. Jarosz. Katowice: Wydawnictwo Książnica.
- Laferrière D. (2003/2004). *Kronika łagodnego dryfowania* (fragm.) [Chronique de la dérive douce]. Przekład: P. Sadkowski. „Fraza”, nr 4/2003–1/2004.
- Laferrière D. (2003/2004). *Kraj bez kapelusza* (fragm.) [Pays sans chapeau]. Przekład: P. Sadkowski. „Fraza”, nr 4/2003–1/2004.
- Laferrière D. (2004). *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem* [Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer]. Przekład: J. Giszczak. Warszawa: PIW.
- Laferrière D. (2009). *Smak młodych dziewcząt* [Le goût des jeunes filles]. Przekład: J. Giszczak. Warszawa: Świat Książki.

- Laferrière D. (2011). *Kraj bez kapelusza* [*Pays sans chapeau*]. Przekład: T. Surdykowski. Kraków: Karakter.
- Lefebvre L. (2008). *Wyspy Hurracana* [*Le collier d'Huracan*]. Przekład: A. Klimek. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Robin R. (2001). *Krótko mówiąc, mój ojciec zupełnie nic nie wiedział o naszym pochodzeniu* (fragm.) [*Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*]. Przekład: B. Szwarzman-Czarnota. „Midrasz”, nr 3.
- Soucy G. (2007). *Dziewczynka, która za bardzo lubiła zapałki* [*La petite fille qui aimait trop les allumettes*]. Przekład: M. Kamińska-Maurugeon. Warszawa: Noir sur Blanc.
- Thériault Y. (1972). *Życie za śmierć* [*Agaguk*]. Przekład: B. Hłasko. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.

Nowele i opowiadania

- Aude (2011). *Wszystko jest tutaj* [*Tout est ici*]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Bailli R. (2011). *Kwiaciarz* [*Le fleuriste*]. Przekład: J. Warmuzińska-Rogóż. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Bellefeuille (de), N., (2011). *Prawie* [*Presque*]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Bergeron B. (2011). *Senne natręctwa* [*Les manies du sommeil*]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Bourneuf R., (2011). *Zjawia* [*L'Apparition*]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Chassay J.-F. (2011). *Szczyt cywilizacji* [*Le sommet de la civilisation*]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice : Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Corriveau H. (2011). *Kolekcjoner oddechów* [*Le ramasseur de souffle*]. Przekład: J. Warmuzińska-Rogóż. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Dandurand A. (2011). *Nieporozumienie w Svedenborgu* [*Maldonne à Svedenborg*]. Przekład: J. Warmuzińska-Rogóż. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Deslauriers C. (2011). *Da capo* [*Da capo*]. Przekład: J. Warmuzińska-Rogóż. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Dickner N. (2011). *Stary Świat* [*L'Ancien Monde*]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.

- Dorais D. (2011) *Fantazja o wariatce z okolicy* [*La folle du logis*]. Przekład: J. Warmuzińska-Rogóż. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Ferron J. (1978). *Sąsiadka* [*La voisine*]. Przekład: A. Iwaszkiewiczowa. „Twórczość”, nr 6.
- Ferron J. (1978). *Bajki* [*Contes*]. Przekład: A. Iwaszkiewiczowa. „Twórczość”, nr 6.
- Ferron J. (1978). *Dalszy ciąg Martyny* [*Suite à Martine*]. Przekład: A. Iwaszkiewiczowa. „Twórczość”, nr 6.
- Ferron J. (1978). *Gołąb i papuga* [*Le pigeon et la perruche*]. Przekład: A. Iwaszkiewiczowa. „Twórczość”, nr 6.
- Gervais B. (2011). *Świeca i metronom* [*Le cierge et le métronome*]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Girard J.P. (2011). *Z powodu jednego spojrzenia nic nas już teraz nie dzieli...* [*A cause d'un regard, maintenant plus rien ne nous sépare*]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Greif H.-J. (2011). *Ostatni kochanek* [*Son dernier amant*]. Przekład: J. Warmuzińska-Rogóż. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Jolicœur J. (2011). *Kilka centymetrów ponad rzeczami* [*Quelques centimètres au-dessus des choses*]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Lahaie C. (2011). *Mężczyźni z wrzosowiska* [*Men of the Moors*]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Larue M. (2008). *Geometra i nawigator* [*L'arpenteur et le géomètre*]. Przekład: K. Jarosz. „ER(R)GO”, nr 17.
- Larue M. (2011). *Lekcja życia* [*Leçon de choses*]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Legault A. (2011). *Big* [*Big*]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Major A. (2011). *Opowieść o opowiadaniu, które może napisać* [*Petite histoire d'une histoire à venir*]. Przekład: J. Warmuzińska-Rogóż. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Massicotte S. (2011). *Kanapa* [*Le futon*]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Mathieu C. (2011). *Wykwintna śmierć* [*La mort exquise*]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.

- Pellerin G. (2011). *Ossuarium* [Ossuaire]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Potvin C. (2011). *Upór Marii* [L'entêtement de Marie]. Przekład: J. Warmuzińska-Rogóż. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Quiviger P. (2011). *Historia Stokrotki* [L'histoire de Fleurette]. Przekład: J. Warmuzińska-Rogóż. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Robin R. (2000). *Gratok. Język życia i język śmierci* [Gratok. Langue de vie et langue de mort]. Przekład: B. Szwarzman-Czarnota. „Midrasz”, nr 9.
- Robin R. (2005/2006). *Nieznany dybuk* [Le dibbouk inconnu]. Przekład: P. Sadkowski. „Kwartalnik Literacki TEKA”, nr 5–6.
- Rochette M. (2011). *List do dawnej współniczki* [Lettre à une ancienne complice]. Przekład: J. Warmuzińska-Rogóż. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Vincelette M. (2011). *Chinook* [Chinook]. Przekład: J. Warmuzińska-Rogóż. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.
- Yergeau P. (2011). *Czekasz na śnieg, Leonardzie?* [Tu attends la neige, Léonard ?]. Przekład: K. Jarosz. W: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, red., *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waław Walasek.

Poezja

- Beaulieu M. (1985). *Krew i woda z kości* [Sang et eau des os]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Beaulieu M. (1985). *Naród śniegu* [Peuple de la neige]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Bélanger M. (1985). *Preludium do słowa* [Prélude à la parole]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Bélanger M. (1985). *Czas genezy* [Les temps des genèses]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Bélanger M. (1985). *Twarz bez twarzy* [Visage sans visage]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Bélanger M. (1985). *Podczerni* [Infranoir]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- Bélanger M. (1985). *Fragmenty paniczne* [Fragments paniques]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Boucher A.-P. (1971). *dajcie mi* [Donnez-moi]. Przekład: T. Truszkowska. „Literatura na Świecie”, nr 3.
- Boucher A.-P. (1971). *na pewno ktoś* [Il y a quelqu'un]. Przekład: T. Truszkowska. „Literatura na Świecie”, nr 3.
- Brault J. (1978). *** (*Ze swoimi czterema wielbłędami...*) [*Avec ses quatre dromadaires...*]¹. Przekład: E. Stachura. „Twórczość”, nr 6.
- Brault J. (1978). *** (*Z braku hałasu...*) ***[*À défaut de bruit... fragm. L'en dessous l'admirable*]. Przekład: E. Stachura. „Twórczość”, nr 6.
- Brault J. (1978). *** (*Teraz oto jestem...*) [*maintenant me voici désespérément libre... fragm. L'en dessous l'admirable*]. Przekład: E. Stachura. „Twórczość”, nr 6.
- Brault J. (1984). *Do rozpacz* [*A une désespérance*]. Przekład: M. Baterowicz. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Brault J. (1984). (*...my jedyni na świecie*) [*Nous/Les seuls Nègres... fragm.. Suite fraternelle*]. Przekład: K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Brault J. (1985). *Do rozpacz* [*A une désespérance*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Brault J. (1985). *By uczcić dzień dzisiejszy* [*Pour fêter l'aujourd'hui*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Brault J. (1985). *Pamięć* [*Mémoire*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Brault J. (1985). *Dzień powszedni* [*Un jour quelconque*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Brossard N. (1985). *Gorące wędrówki* [*Chaudes errances*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Brossard N. (1985). *Słowa uzależniające* [*Mots subordonnant*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Brunet Y.-G. (1985). *Śpiew III* [*Chant III*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Brunet Y.-G. (1985). *Śpiew V* [*Chant V*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

¹ Jak pisałam w rozdziale dziewiątym, w rzeczywistości autorem wiersza jest Guillaume Apollinaire, a jego tekst stanowi motto zbioru poetyckiego *L'en dessous l'admirable* Jacques'a Braulta.

- Brunet Y.-G. (1985). *Śpiew VI [Chant VI]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Chamberland P. (1984). *Krzyk rozlepiacza afiszów [L'afficheur hurle]*. Przekład: A. Olędzka-Frybesowa. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Chamberland P. (1985). *Uzbrojone noce [Les nuits armées]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Chamberland P. (1985). *Narodziny buntownika [Naissance du rebelle]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Chamberland P. (1985). *Poemat przedrewolucji II [Poème de antérévolution II]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Chamberland P. (1985). *Rozlepiacz afiszów ryczy [L'afficheur hurle]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Chamberland P. (1985). *Czas nowego języka [Le temps d'un langage]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Charron F. (1985). *Faza II [Phase II]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Filion J.-P. (1984). *Do ciebie [Vers toi]*. Przekład: K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Garcia J. (1978). *Świadek [Témoins]*. Przekład: J. Lisowski. „Twórczość”, nr 6.
- Garcia J. (1978). *W szpitalu [À l'hôpital]*. Przekład: J. Lisowski. „Twórczość”, nr 6.
- Garneau M. (1985). *Aurora [Aurore]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Garneau M. (1985). *Język [Langage]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Giguère R. (1985). *Granica milczenia [La limite du silence]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Giguère R. (1985). *Róża przyszłości [La rose future]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Giguère R. (1985). *Wiek słowa [L'âge de la parole]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Giguère R. (1985). *Żyć dalej [Continuer à vivre]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- Giguère R. (1985). *Linia oskarża* [*Une ligne accuse*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Giguère R. (1985). *Krzyk* [*Le cri*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Giguère R. (1985). *Nowa uprawa* [*Nouvelle culture*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Giguère R. (1985). *Daremnie powiesz* [*On a beau dire*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Godin G. (1985). *Kantyczka miłości* [*Cantouque d'amour*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Godin G. (1985). *Kantyczka korzeni* [*Cantouque des racines*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Grandbois A. (1985). *Wśród godzin...* [*Parmi les heures...*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Grandbois A. (1985). *To co przychodzi...* [*Ce qui me vent...*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Grandbois A. (1985). *Zaślubiny* [*Noces*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Grandbois A. (1985). *Wołania* [*Cris*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hébert A. (1984). *Jestem wodą i ziemią* [*Je suis la terre et l'eau*]. Przekład: K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Hébert A. (1984). *Wróć po swych śladach* [*Retourne sur tes pas*]. Przekład: K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Hébert A. (1984). *wśród czterech ścian lasu...* [*La chambre de bois*]. Przekład: K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Hébert A. (1984). *Miasteczka* [*Les petites villes*]. Przekład: K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Hébert A. (1985). *Wielkie źródła* [*Les grandes fontaines*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hébert A. (1985). *Miasteczka* [*Les petites villes*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- Hébert A. (1985). *Chuda dziewczyna* [*La fille maigre*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hébert A. (1985). *Zamknięty pokój* [*La chambre fermée*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hébert A. (1985). *Grobowiec królów* [*Le tombeau des rois*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hébert A. (1985). *Misterium słowa* [*Mystère de la parole*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hébert A. (1985). *Przybywa róża wiatrów* [*Surviennent la rose des vents*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hébert A. (1985). *Ewa* [*Ève*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hénault G. (1985). *No man's land* [*No man's land*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hénault G. (1985). *Zwierzyniec* [*Bestiaire*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hénault G. (1985). *Raca* [*Fusée*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hénault G. (1985). *Gra miłości* [*Le jeu de l'amour*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hénault G. (1985). *Semafory (I)* [*Sémaphore (1)*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hénault G. (1985). *Odbywam naradę...* [*Je tiens conseil...*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hénault G. (1985). *Podróż morska* [*Traversée*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hénault G. (1985). *Przezroczyste lustro* [*Miroir transparent*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- Lafond G. (1985). *Psalm [Psaume]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lafond G. (1985). *Jestem sobą i tamtym innym [Je suis moi et quel autre]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lalonde M. (1978). *Matka Ojczyzna [Apatrie (tytuł alternatywny: La mère patrie)]*. Przekład: J. Lisowski. „Twórczość”, nr 6.
- Lalonde M. (1985). *Długie dalekie wyzwolenie [Ô longue lente délivrance]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lalonde M. (1985). *Moim okiem [Avec mon œil]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lalonde M. (1985). *Pioruny [Foudres]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lalonde M. (1985). *Utożsamienie [Identification]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lalonde M. (1985). *Uczłowieczenie [Humanisation]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Langevin G. (1985). *Jak wołam i śpiewam [Comme je crie/comme je chante]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Langevin G. (1985). *Opustoszały katedry [Les cathédrales sont vides]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Langevin G. (1985). *Listopad [Novembre]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Langevin G. (1985). *Widok krwi [La vue du sang]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lapointe G. (1984). *Oda do Świętego Wawrzyńca [Ode au Saint-Laurent]*. Przekład: M. Baterowicz. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Lapointe G. (1984). *Życie i śmierć [Vie et mort]*. Przekład: K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Lapointe G. (1985). *Mówić, to jakby znowu przeżywać [Dire c'est revivre]*. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- Lapointe G. (1985). *Nieuchronna ziemia* [*Inévitable terre*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lapointe G. (1985). *Nadzy i wrażliwi* [*Nus et vulnérables*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lapointe G. (1985). *Próg człowieka* [*Seuil de l'homme*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lapointe G. (1985). *Oda do św. Wawrzyńca* [*Ode au Saint-Laurent*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lapointe G. (1985). *Ciało nieskończenie inne* [*Corps autre infiniment*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lapointe P.-M. (1985). *Spalony dziewiczy las* [*Le vierge incendié*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lapointe P.-M. (1985). *Przesilenie lata* [*Solstice d'été*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lapointe P.-M. (1985). *Bądźcie smutni* [*Soyez tristes*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lapointe P.-M. (1985). *Jaka miłość?* [*Quel amour ?*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lasnier R. (1984). *Środek koła* [*Le centre*]. Przekład: K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Lasnier R. (1984). *Nad brzegiem* [*Au bord de l'eau*]. Przekład: K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Lasnier R. (1985). *Nokturn* [*Nocturne*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lasnier R. (1985). *Razem* [*Ensemble*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lasnier R. (1985). *Wyspy* [*Iles*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lasnier R. (1985). *Obecność nieobecności* [*Présence de l'absence*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- Lasnier R. (1985). *Cieężar śniegu* [*Poids de la neige*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lasnier R. (1985). *Prostota* [*Simplicité*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Miron G. (1978). *Quebecantropus* [*Le Québécois*]. Przekład: E. Stachura. „Twórczość”, nr 6.
- Miron G. (1978). *Stulecie zimy* [*Les siècles de l'hiver*]. Przekład: E. Stachura. „Twórczość”, nr 6.
- Miron G. (1978). *Jednym mnogim zdaniem* [*En une seule phrase nombreuse*]. Przekład: E. Stachura. „Twórczość”, nr 6.
- Miron G. (1978). *Sam i sama* [*Seul et seule*]. Przekład: E. Stachura. „Twórczość”, nr 6.
- Miron G. (1984). *Pobratymiec obu Ameryk* [*Compagnon des Amériques*]. Przekład: K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Miron G. (1984). *Sztuka poezji* [*Art poétique*]. Przekład: K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Miron G. (1984). *W stronę miłości* [*La marche à l'amour*]. Przekład: A. Szymańska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Miron G. (1984). *Z daleka* [*Paris*]. Przekład: K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Miron G. (1985). *Marsz ku miłości* [*La marche à l'amour*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Miron G. (1985). *Na powrót mój do ojczyzny* [*Pour mon rapatriement*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Miron G. (1985). *Towarzysz Ameryk* [*Compagnon des Amériques*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Miron G. (1985). *Monologi szalonej alienacji* [*Monologues de l'aliénation délirante*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Miron G. (1985). *Ubóstwo Antropos* [*La pauvreté Anthropos*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Ouellette F. (1971). *Gwiezdna koncha* [jedna z wersji *Présages*]. Przekład: T. Truszkowska. „Literatura na Świecie”, nr 3.
- Ouellette F. (1978). *Zmartwychwstanie* [*Résurrection*]. Przekład: J. Lisowski. „Twórczość”, nr 6.
- Ouellette F. (1978). *Pamięć* [*Mémoire*]. Przekład: J. Lisowski. „Twórczość”, nr 6.
- Ouellette F. (1984). *Smutne olbrzymy* [*Géants tristes*]. Przekład: K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Ouellette F. (1985). *Legenda dziewiczego świata* [*Légende d'un monde vierge*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- Ouellette F. (1985). *Paszport z gwiazd* [*Passeport des étoiles*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Ouellette F. (1985). *Smutni giganci* [*Géants tristes*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Ouellette F. (1985). *Pionowa rzeka* [*Le fleuve vertical*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Ouellette F. (1985). *Kobieta* [*Femme*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Ouellette F. (1985). *Wskrzeszenie* [*Résurrection*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Paradis S. (1985). *Ryzyko* [*Le risque*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Paradis S. (1985). *Całopalenie* [*Holocauste*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Paradis S. (1985). *Droga* [*La voie*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Paradis S. (1985). *Równowaga* [*Équilibre*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Perreault P. (1985). *Dal* [*Lointain*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Perreault P. (1985). *Wesele* [*Noces*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Perreault P. (1985). *Chłód* [*Froidure*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Perreault P. (1985). *Śnieżyce* [*Neigeries*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Pilon J.G. (1971). *Cienie* [*Ombres*]. Przekład: T. Truszkowska. „Literatura na Świecie”, nr 3.
- Pilon J.G. (1971). *Mewa i pełne morze* [*La mouette et le large*]. Przekład: T. Truszkowska. „Literatura na Świecie”, nr 3.

- Pilon J.G. (1985). *Odwołanie się do kraju* [*Recours au pays*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Pilon J.G. (1985). *Rodzi się słowo* [*La parole est à naître*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Saint-Denys Garneau (de), H. (1984). *Bez oparcia* [*C'est là, sans appui*]. Przekład: K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Saint-Denys Garneau (de), H. (1984). *W zamkniętym domu* [*Maison fermée*]. Przekład: M. Baterowicz. „Literatura na Świecie”, nr 7.
- Saint-Denys Garneau (de), H. (1985). *Zabawa* [*Le jeu*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Saint-Denys Garneau (de), H. (1985). *Spleen* [*Spleen*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Saint-Denys Garneau (de), H. (1985). *W zamkniętym domu* [*Maison fermée*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Saint-Denys Garneau (de), H. (1985). *Początek nieustanny* [*Commencement perpétuel*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Saint-Denys Garneau (de), H. (1985). *Niegdyś* [*Autrefois*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Saint-Denys Garneau (de), H. (1985). *Milczenie* [*Silence*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Saint-Denys Garneau (de), H. (1985). *Słowo na moich ustach* [*Parole sur ma lèvre*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Saint-Denys Garneau (de), H. (1985). *Po najdawniejszych uniesieniach* [*Après les plus vieux vertiges*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Saint-Denys Garneau (de), H. (1985). *To oni mnie zabili* [*C'est eux qui m'ont tué*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Saint-Denys Garneau (de), H. (1985). *Opuść wzgórze* [*Quitte le monticule*]. Przekład: M. Baterowicz, J. Heistein, red., *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Teatr

- Gélinas G. (1979). *Sami porządni ludzie* [*Bousille et les justes*]. Przekład: J. Lisowski, M. Skibniewska. „Dialog”, nr 2.
- Mouawad, W. (2012). *Pogorzelisko* [*Incendies*]. Przekład: T. Swoboda. „Dialog”, nr 4.
- Tremblay M. (1990). *Siostrzyczki* [*Les Belles-sœurs*]. Przekład: J. Kwaterko. „Dialog”, nr 8.
- Tremblay M. (1994). *W najlepszej wierze* [*Le vrai monde ?*]. Przekład: J. Kwaterko. „Dialog”, nr 11.
- Tremblay M.². *5 razy Albertyna* [*Albertine, en cinq temps*]. Przekład: J. Mulczyk-Skarżyński.

Antologie

- Heistein J., red. (1985). *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*. Wstęp: J. Heistein. Poślowie: E. Kushner. Przekłady: M. Baterowicz. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Jarosz K., Warmuzińska-Rogóż, J., red. (2011). *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Wybór tekstów i wstęp: K. Jarosz. Przekłady: K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż. Katowice: Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek.

Czasopisma literackie

- „Dialog”, 1979, luty, nr 2.
- „Dialog”, 1990, sierpień, nr 8.
- „Dialog”, 1994, listopad, nr 11.
- „Dialog”, 2012, kwiecień, nr 4.
- „Er(r)go”, 2008, nr 17.
- „Fraza” 2003/2004, nr 4 (42)/1 (43).
- „Kwartalnik Literacki TEKA”, 2005/2006, nr 5–6.
- „Literatura na Świecie”, 1971, nr 3.
- „Literatura na Świecie”, 1984, nr 7.
- „Literatura na Świecie”, 1998, nr 4–5.
- „Midrasz”, 2000, nr 9/41.
- „Midrasz”, 2001, nr 3/47.
- „Twórczość”, 1978, nr 6/395.

² Premiera miała miejsce w Teatrze Śląskim w Katowicach w roku 2010, reżyseria: Gabriel Gietzky.

Essais sur la traduction littéraire La littérature québécoise en Pologne

R é s u m é

La monographie intitulée *Essais sur la traduction littéraire. La littérature québécoise en Pologne* (*Szkice o przekładzie literackim. Literatura rodem z Quebecu w Polsce*) est la première publication polonaise ayant pour but de faire l'inventaire des traductions de la littérature québécoise vers le polonais et de les promouvoir parmi des lecteurs polonais. L'auteure relie une perspective littéraire, en informant le lecteur polonais du contexte et de la problématique des œuvres analysées, avec une perspective traductologique, en les présentant par le prisme des outils théoriques les plus appropriés à la description des problèmes traductologiques les plus représentatifs.

Dans l'introduction à la monographie, l'auteure présente la thématique du volume et décrit d'une manière plus détaillée la problématique de la terminologie liée au champ d'intérêt en question, en expliquant la nécessité d'utiliser un adjectif « quebecki » (pl. québécois), absent dans des dictionnaires de langue polonaise, pour désigner la littérature propre au Québec. De plus, elle précise la terminologie tout en faisant une distinction nette parmi des appellations suivantes : « literatura franko-kanadyjska » (littérature franco-canadienne), soit « francuskojęzyczna literatura kanadyjska » (littérature canadienne-française) et « literatura quebecka » (littérature québécoise), et en plaçant l'évolution des étiquettes propres à la littérature du Québec dans un contexte historique plus vaste. L'introduction à la monographie inclut aussi une brève description de la spécificité du marché éditorial au Québec.

Le premier chapitre contient un aperçu des traductions de la littérature québécoise en Pologne, enrichi de motifs qui ont poussé les éditeurs à publier des œuvres en question. Une liste ainsi forgée est divisée en raison de l'appartenance générique (roman, poésie, théâtre) et en raison d'un lieu de publication (anthologie, revue littéraire).

Le second chapitre est consacré aux paratextes des romans québécois traduits vers le polonais. Il sert de prétexte à la réflexion sur la spécificité des paratextes propres aux œuvres littéraires traduites. L'auteure décrit amplement des facteurs in-

fluançant la réception d'un texte tels que : le profil de la maison d'édition, une retraduction éventuelle, le type de couverture, y compris la quatrième de couverture, la manière de traduire le titre du livre, la présence de préface ou de post-face.

Deux premiers chapitres constituent une tentative de dresser des images possibles de la littérature québécoise à la base de l'inventaire des traductions polonaises et sous l'influence des paratextes. Par contre, les chapitres qui suivent traitent des problèmes traductologiques choisis retrouvables dans des œuvres concrètes. Ainsi, le troisième chapitre contient l'analyse de la seule retraduction, soit de deux traductions consécutives du roman emblématique de Louis Hémon intitulé *Maria Chapdelaine* et retraduit vers le polonais après une centaine d'années. L'auteure met l'accent sur les différences dans la traduction des aspects linguistiques et culturels propres au Québec.

Dans le quatrième chapitre, consacré aussi à des œuvres en prose, ce sont le traducteur et ses traces positives dans l'œuvre traduite qui se trouvent au centre d'intérêt. A la base de quatre romans importants pour l'évolution de ce genre au Québec : *Agaguk* de Yves Thériault, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, *Kamouraska* d'Anne Hébert et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy, l'auteure décrit le rôle du traducteur et de sa créativité indispensable à la réalisation de sa tâche.

Deux chapitres suivants concernent les romans appartenant aux *écritures migrantes*, autrement dit au courant englobant les auteurs nés hors le Québec qui – souvent suite à des traumatismes personnels ou historiques – ont été obligés de quitter leur pays d'origine. Le cinquième chapitre est consacré à Dany Laferrière, écrivain d'origine haïtienne, auteur d'une œuvre prolifique, dont le lecteur polonais ne connaît que trois romans : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, *Le goût des jeunes filles* et *Pays sans chapeau*. Cet échantillon permet de décrire la spécificité de la littérature néo-québécoise qui, en raison de la multitude des codes culturels propres à l'original, est un vrai défi traductologique.

Dans le sixième chapitre, l'auteure se focalise sur la traduction de deux nouvelles et d'un fragment du roman de Régine Robin, personnage-phare des *écritures migrantes*, une Française d'origine juive, dont les parents ont émigré à Paris de Kałuszyn, un *shtetl* situé au centre de la Pologne. En se basant sur la notion de temps-espace de l'original et de la traduction, décrite amplement dans le contexte traductologique par Bożena Tokarz, l'auteure analyse les textes choisis tout en réfléchissant sur la nécessité de reformuler la définition de ce que l'on traite d'inconnu et de familier en traduction ainsi que de forger un schéma nouveau du processus de traduction ayant lieu dans un monde hybride d'aujourd'hui.

Les questions liées à la traduction d'un texte théâtral sont discutées dans le septième chapitre qui traite de la spécificité de l'écriture de Michel Tremblay, le dramaturge le plus influent du théâtre québécois. Ce chapitre est consacré aussi à l'importance du joul, soit à un sociolecte utilisé à Montréal, présent dans la totalité de l'œuvre tremblayenne. L'auteure de la monographie soumet à une analyse plus détaillée, focalisée avant tout sur un langage particulier, trois traductions des pièces de théâtre écrites par Tremblay : *Les Belles-sœurs*, *Le vrai monde ?*, les deux en traduction de Józef Kwaterko, et *Albertine, en cinq temps*, traduite par Jacek Mulczyk-Skarzyński.

Le huitième chapitre constitue une tentative de décrire la spécificité de l'anthologie en tant que publication-type pour le marché éditorial des traductions. Il est à noter que la liste des traductions polonaises de la littérature québécoise contient deux anthologies : une anthologie bilingue consacrée à la poésie, *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise* (sous la rédaction de J. Heistein, 1985) et une anthologie de la nouvelle contemporaine québécoise, *Antologia współczesnej noweli quebeckiej* (sous la rédaction de K. Jarosz et de J. Warmuzińska-Rogóż, 2011). La réflexion sur la spécificité de ce type de publication, qui conditionne considérablement la réception d'une littérature en traduction, est enrichie de tentative de dresser une caractéristique, d'une part, de la poésie au Québec, vu que l'anthologie parue sous la rédaction de Heistein est pour l'instant l'unique publication en polonais consacrée entièrement à ce genre littéraire, et de l'autre, de la nouvelle, qui joue depuis un certain temps un rôle considérable au Québec.

Le dernier chapitre forme une boucle avec le premier, complétant d'une certaine manière une image que peut avoir sur la littérature québécoise un lecteur polonais prenant comme base des traductions et des textes critiques publiés dans des revues littéraires. Le but du neuvième chapitre est aussi de dresser un inventaire de ces textes qui ont paru aussi bien dans des revues de portée nationale, comme *Literatura na Świecie*, *Twórczość* et *Dialog*, que dans des revues de portée moins générale (*Midrasz*, *Fraza*, *Er(r)go*, *Kwartalnik Literacki TEKA*). Le chapitre sert également de prétexte à la réflexion sur un rôle important des revues littéraires dans la création de l'image d'une littérature étrangère.

L'auteure joint à la monographie une liste des traductions polonaises de la littérature québécoise.

Sketches on literary translation The literature of Quebec origin in Poland

A b s t r a c t

The book *Sketches on literary translation. The literature of Quebec origin in Poland* is the first work on the Polish ground aiming at description of the existing Polish language translations of Quebec literature and their wider dissemination among Polish readers. The author combines historical and literary perspectives, thus disclosing the context and issues of the analysed works, as well as the translatology perspective to the domestic recipient, by presenting the selected area of research through the prism of the specific theoretical framework that appears most appropriate to demonstrate the most representative phenomena and problems of translation.

In the preface to the work, apart from outlining its major subject, the author describes in detail the issue of problematic terminology related to the field of her research interest and points out the necessity of using the adjective 'Québécois' ('quebecki'), which does not exist in the Polish language dictionaries, while referring to the literature created in Quebec. Moreover, she clarifies the issue of nomenclature, explaining the difference in the meaning of terms such as 'Francophone Canadian literature' or 'Canadian French-language literature' and 'Quebec literature' and setting the evolution of these terms into a broader historical context. The introduction to the book also comprises a brief description of the specific character of the publishing market in Quebec.

Chapter 1 provides an overview of the Quebec literature translations in Poland together with establishing the motives the publishers are inspired by while taking decisions on publishing. The result of this is a publication list, which has been segregated according to the literary genre and type (novels, poetry, theatre), and due to the specific place of publication (anthology, literary magazine).

Chapter 2 is devoted to para-texts of Quebec novels translated into Polish, and constitutes a contribution to the reflection on the specifics of the para-texts of the translated works. The author broadly outlines factors affecting the reception of a particular work, such as the profile of the publisher who releases the translated work, the

fact of its being (or not) a part of a publication series, the character of the cover with special emphasis on the fourth page, the manner in which the title of the work, its preface and afterword have been translated.

The first two chapters constitute an attempt to create possible images of Quebec literature on the basis of the list of Polish translations and the influence of the paratexts, while the subsequent chapters deal with selected translation problems illustrated by examples of specific literary works. Thus, Chapter 3 provides an analysis of the only existing translation series in Polish language, that is, *Maria Chapdelaine* – the emblematic novel by Louis Hémon, two translations of which were made at an interval of almost a hundred years. The author pays particular attention to the way the two translators dealt with linguistic and cultural aspects specific to Quebec.

In Chapter 4, also devoted to translations of prose works, the attention is focused on the translator and the positive traces he/she leaves in the literary text they work on. On the basis of the translation of four works – significant for the development of the novel in Quebec: *Agaguk* by Yves Thériault, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* by Marie-Claire Blais, *Kamouraska* by Anne Hébert and *La petite fille qui aimait trop les allumettes* by Gaétan Soucy, the author explains the role of the translator and his/her invention, which is indispensable in their work.

The two following chapters are also related to prose works, which are part of the current of Migrant Writing (fr. *écritures migrantes*), i.e., formed by the authors born outside Quebec who – often due to dramatic personal and historical turmoil, had to leave their homeland. Chapter 5 is devoted to Dany Laferrière, the writer coming from Haiti, and his fine literary works, which appeared on the Polish ground thanks to the translation of his three novels: *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, *Le goût des jeunes filles* and *Pays sans chapeau*. Such a wide representation available in Polish version allows demonstrating the specificity of Migrant Writing, which – due to the multiplicity of cultural codes present in the original – presents an unusual challenge for the translator.

In Chapter 6, the basis for the analysis has been provided by Polish translations of two short stories and a fragment of the novel by Régine Robin – a key figure of the current of *écritures migrantes*, who is of French and Jewish descent, whose parents came to Paris from the pre-war Kałuszyn. Based on the concept of the space and time of the original and its translation, which has been widely described by Bożena Tokarz from the viewpoint of translatology, the selected literary works constitute a starting point for the reflection on the necessity of re-defining what is alien and what is familiar in the translation, as well as for creation of a new description of the scheme of the translation process taking place in the hybrid world.

The issues concerning translation of the text intended for the theatre are discussed in Chapter 7, which deals at great length with the specific character of the works of Michel Tremblay – the most important playwright for the development of Quebec theatre, and with *joual* – a sociolect used in Montreal, which plays a prominent role in all Tremblay's works, including prose. The author carries out a detailed analysis of the three Polish translations of the plays by the Quebec playwright: *Les Belles-sœurs* and *Le vrai monde ?* translated by Józef Kwaterko and *Albertine, en cinq temps* translated

by Jacek Mulczyk-Skarżyński, with particular emphasis on the role of language and possibilities of its translation.

Chapter 8 is an attempt to describe the specifics of the anthology, which is typical of the translation publishing market. The pretext for examining this issue is the presence of two anthologies on the list of Polish translations of Quebec literature: a bilingual anthology of Quebec poetry (*Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*, ed. J. Heistein, 1985) and the anthology of the contemporary Quebec short story (*Antologia współczesnej noweli quebeckiej*, ed. K. Jarosz, J. Warmuzińska-Rogóż, 2011). In this chapter, the reflection upon the specific character of this type of publication, determining the reception of the translated literature, is combined with an attempt to describe the specificity of Quebec poetry (since the collection edited by Józef Heistein is the only publication in Polish language which deals with it in such a complete manner) and with the issue of the role of the short story, which has become significant in the literature of the province recently.

The last chapter is thematically bracketed with Chapter 1, since it is an attempt to supplement the description of the idea about Quebec literature which may be developed by a Polish reader on the basis of the translated works and critical texts published in literary journals. The purpose of Chapter 9 is also cataloging the translated works and critical texts that have been published both in well-known magazines, such as 'Literatura na Świecie', 'Twórczość' or 'Dialog' and in smaller scale periodicals ('Midrasz' and 'Fraza', 'Er(r)go', 'Kwartalnik Literacki TEKA'). This chapter also constitutes a contribution to the reflection on the important role of literary journals in creating the image of foreign literature.

The book ends with an annex containing a list of Polish translations of Quebec literature.

Redaktor:
Joanna Szewczyk

Projektant okładki:
Anna Krasnodębska-Okręglicka

Redaktor techniczny:
Małgorzata Pleśniar

Korektor:
Urszula Bańcerk

Łamanie:
Grzegorz Bociek

Copyright © 2016 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-773-9
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-774-6
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 19,75 Ark. wyd. 23,5
Papier Alto 90 g, Vol. 1,5 Cena 22 zł (+ VAT)

Druk i oprawa:
EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek



Więcej o książce



CENA 22 ZŁ
(+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-773-9